

Das nachstehende vierstimmige Beispiel aus Bach's „Kunst der Fuge,“ enthält in seinen fünf letzten Takten ebenfalls einen Orgelpunkt auf der Tonika.

Freie Gestaltung des Führers in der Tonart der Unterdominante.

Der Führer im Alte wurde deshalb als frei gebildet bezeichnet, weil er mit a anfängt und endigt; denn seine ursprüngliche Beschaffenheit ist diese:

derselbe beginnt und endigt also mit der Tonika und hätte demnach hier eigentlich mit g anzufangen und zu endigen. Bach ordnete aber die Aehnlichkeit dieses Führers der Modulation wegen dem Ganzen unter, und nahm daher a für g, was bei derartigen Fällen gewöhnlich geschieht.

Der Schluss dieser Fuge ist ein plagalischer, welcher schon beim Beginne des Orgelpunktes durch die Hinneigung der Modulation nach G-moll (also nach der Tonart der Unterdominante von D-moll) vorbereitet wird. Dass man bei einem plagalischen Schlusse in Moll dem tonischen Dreiklange in der Regel die grosse Terze anstatt der kleinen gibt, bezeugen die meisten Werke, welche mit einem solchen endigen. Bei Bach findet man aber die Eigenthümlichkeit, dass er fasst alle seine Compositionen, welche einer Molltonart angehören, auch wenn deren Finalcadenz durch den Dominantseptimenakkord geschieht, mit der grossen Terze schliesst, oder er lässt auch diese hinweg, und endigt blos mit der Tonika.

Die Anwendung eines Orgelpunktes auf der Dominante findet gewöhnlich nicht weit vom Ende einer Fuge statt, wo alsdann die letzte Engführung darauf gebildet wird. Zuweilen verbindet man auch mit dem Orgelpunkt der Dominante den der Tonika, um die Fuge auf diesem zu beschliessen. Ich gebe indessen vorerst einen Orgelpunkt auf der Dominante, welcher nicht mit dem auf der Tonika in directer Verbindung steht.

Der Führer. Motiv aus der Zwischenharmonie.

Der Gefährte.

Der Führer.

Orgelpunkt auf der Dominante von A-moll.

Diese acht Takte sind einer Fuge von Cherubini (nämlich aus seinem Werke: „Die Theorie des Contrapunktes und der Fuge“) entnommen, in welcher sich dieser Orgelpunkt gegen das Ende hin befindet. Die auf demselben gebildete letzte Engführung beschränkt sich jedoch nur auf die Anfangstakte des Führers und Gefährten, denn der Führer in seiner vollständigen Notirung ist von nachstehender Construction:



derselbe enthält also vier ganze Takte, wovon aber Cherubini im Tenor und Sopran nur die zwei ersten Takte, und im Alt sogar nur den ersten Takt in Anwendung bringt. Derartige Abkürzungen eines Fugenthemas sind aber keineswegs zu tadeln, sondern dieselben können im Gegentheil am rechten Platze angebracht, schon der Abwechslung wegen von ganz guter Wirkung sein. Wie schon in obigem Beispiele angezeigt wurde, kam das im fünften Takte des Soprans beginnende Motiv schon in der Zwischenharmonie dieser Fuge vor, und es soll daher hier nur auf dessen Verbindung mit dem Orgelpunkte aufmerksam gemacht werden, damit der Schüler wiederholt erkennt, wie mannigfach man bei der Anwendung von Orgelpunkten in Fugen bezüglich der darauf zu bildenden Motive verfahren kann.

Nachdem ich nun an diesen drei Beispielen gezeigt habe, wie in einer Fuge sowohl der Orgelpunkt der Tonika als der der Dominante vereinzelt vorkommen kann, will ich jetzt auch noch ein Beispiel hersetzen, in welchem diese beiden Orgelpunkte in directer Verbindung stehen; wo nämlich der Orgelpunkt der Dominante in den der Tonika übergeht, indess die andern Stimmen die letzte combinatorische Zusammenführung des Gefährten dieser Fuge zu Gehör bringen.

Während sich also der Bass vom zweiten bis zum neunten Takte auf der Dominante festsetzt, beginnt im vierten Takte der Gefährte in der Oberstimme und im Alte zu gleicher Zeit, (im letzteren aber in der Gegenbewegung) worauf alsdann die zweite Stimme vom siebenten bis zum neunten Takte ein zweites Subject vorträgt, nach dessen Beendigung der Bass in die Tonika geht, und auf derselben noch einen Orgelpunkt von fünf Takten bildet.

Dieses Beispiel zeigt sonach den Schluss einer Doppelfuge, deren Führer mit dem zweiten Subjecte derselben in folgender Weise entworfen ist:

Der Führer (als erstes Subject) fängt wie man sieht mit der Terze der Tonika an, und geht mit derselben im zweiten Takte auf die Dominante; der Regel gemäss musste daher der obige Gefährte mit der Terze der Dominante anfangen und alsdann in die Tonika gehen.

Wie schon vorher gesagt wurde, kommen zuweilen auch Orgelpunkte in der Mitte einer Fuge vor, und zwar hier nicht nur in der herrschenden Tonart, sondern auch in den nächstverwandten Tonarten derselben. Diese Orgelpunkte sind jedoch selten von grosser Ausdehnung, und bedürfen umsoweniger besonderer Beispiele, als sich später noch Gelegenheit genug darbieten wird, die Aufmerksamkeit des Lesers darauf hinzulenken. Ich beschliesse daher die Erklärungen von den einzelnen Bestandtheilen einer Fuge mit dem Bemerken: dass ich mich bei denselben deshalb länger aufgehalten habe, als es in andern derartigen Lehrbüchern gewöhnlich geschieht, weil auf deren genauen Kenntniss und richtigen Anwendung die eigentliche Grundlage jeder regelmässigen Fuge beruht, und also ein gesicherter guter Erfolg ihres Studiums hauptsächlich davon abhängt.

Auch selbst für Diejenigen, die diesem Studium nur theoretisch obliegen, und keine Fugen zu setzen beabsichtigen, wird es von grossem Nutzen sein, wenn sie sich mit den einzelnen Bestandtheilen derselben zuvor völlig vertraut zu machen suchen, indem sie nur auf diese Weise ein reifes Urtheil über den inneren Zusammenhang eines solchen oft sehr complicirten Musikstückes erlangen können, und somit auch nur erst dann dem Ideengange eines Componisten nach allen Richtungen hin zu folgen vermögen. Indessen war es mir aber auch schon deswegen darum zu thun, den Leser vorerst mit allen Einzelheiten einer Fuge bekannt zu machen, um in der Folge, wo es sich darum handelt, die hier vorgeführten Bestandtheile zu einem gemeinsamen Ganzen zu verbinden, nicht genöthigt zu sein, den mir vorgesetzten Lehrplan durch nachträgliche specielle Erklärungen zu unterbrechen.

Indem ich nun Alles, was von mir bisher über die einzelnen Bestandtheile einer Fuge gelehrt wurde, bei dem Studirenden als vollkommen verstanden voraussetze, wende ich mich sofort zur Composition derselben. Bevor ich jedoch die verschiedenen Gattungen von Fugen als vollständige Musikstücke vor Augen stelle, wird es dienlich sein, erst noch Einiges über die Beschaffenheit ihrer Form, sowie auch über die Art ihrer Stimmenführung zu berichten.

10.

Von der Construction einer Fuge.

Eine Fuge mag zwei-, drei-, vier- oder noch mehrstimmig sein, so besteht ihre Form doch stets nur in einer periodischen Wiederkehr ihres Führers und Gefährten, denn diese bilden bei jeder Art von Fuge den Hauptinhalt, und werden darin durch die Hinzuziehung von Zwischensätzen (Zwischenharmonieen) in mannigfach veränderter harmonischer und contrapunktischer Gestaltung durchgeführt. Bei jeder Wiederkehr des Führers oder Gefährten nach einer Zwischenharmonie beginnt nämlich eine fernere Durchführung, welche natürlich jedesmal auf eine andere Weise, also entweder in einer andern Tonart, oder in einer anderen Zusammenstellung dieser beiden Bestandtheile zu geschehen hat, damit das Interesse daran fortwährend zunimmt.

Solcher Durchführungen sind in einer Fuge oft sehr viele enthalten; denn ihre Anzahl beläuft sich mitunter bis auf zwölf und noch mehr, je nachdem es eben die Beschaffenheit eines Fugenthemas zulässt. Doch kann auch hier die Kenntniss und Begabung des schaffenden Künstlers in Betracht gezogen werden, inwiefern er es nämlich versteht, sein Thema mehr oder minder reichhaltig zu entfalten, und es gibt daher Fugen, in welchen die Durchführungen ihres Hauptsatzes so gedrängt aufeinander folgen, dass derselbe fortwährend von einer Stimme in die andere übergeht, dagegen aber auch wieder solche, in welchen ungewöhnlich lange Zwischenharmonieen vorkommen. Wenn indessen in einer Fuge die Zahl der Durchführungen diejenige der darin gebräuchlichen Nebentonarten übersteigt, dann wird es nöthig, desto öfter in die Haupttonart zurückzukehren, weil das Fugenthema nicht ohne einen besonderen Grund mehrmals in einer Nebentonart gehört werden soll.

Ist ein Fugenthema zu vielen Engführungen geeignet, dann verwendet man dieselben je nach dem Grade der mehr oder minderen Annäherung ihres Führers oder Gefährten, und bringt diejenige, bei welcher die gedrängteste Aufeinanderfolge dieser beiden Bestandtheile stattfindet, zuletzt, wodurch eine allmälige Steigerung des Hauptinhalts der Fuge bezweckt wird. Der letzten Engführung lässt man auch zuweilen eine Fermate vorausgehen, um die Aufmerksamkeit des Hörers darauf hinzulenken. Eine solche Fermate braucht jedoch nicht immer auf der Dominante des Haupttones stattzufinden, sondern dieselbe kann auch auf der Dominante der Paralleltonart (oder auch noch auf andern nächstverwandten Tönen) geschehen, wie es sich gerade mit der nachfolgenden Engführung in Ansehung der dabei beabsichtigten Wirkung am besten schickt.

Auch bei den Zwischenharmonieen muss man so viel wie möglich auf Abwechslung sehen; und obschon dieselben meistens aus Motiven des Hauptsatzes gebildet werden, dennoch bei jeder andern zu verfahren suchen, und wenigstens nicht zu oft nach einander die nämlichen Motive dazu wählen.

Nun folgen hier noch einige allgemeine Regeln, welche in Betreff der Stimmenführung bei einer Fuge zu beobachten sind.

- 1) Da in einer Fuge keine Stimme ohne zeitweise Unterbrechung durch Pausen fortgesetzt wird, so ist hinsichtlich ihrer wiederholten Eintritte zu merken, dass dieselben entweder mit dem Führer oder Gefährten, oder auch durch eine Nachahmung, welche aus einem Motive dieser Bestandtheile hervorgeht, keinesfalls aber mit einer gewöhnlichen Begleitungsfigur (als blosse Ausfüllung zur Ergänzung der Harmonie) geschehen sollen, weil sich der nach längerem Schweigen erfolgende Eintritt einer Stimme dem Gehöre sehr bemerkbar macht, und deswegen am zweckmässigsten mit einem für die Fuge bedeutungsvollen Motive stattfindet.
- 2) Ausser an ihrem Ende darf in keiner Fuge ein förmlicher Abschluss mit allen Stimmen zugleich vorkommen, weil es eine Eigenthümlichkeit dieser Musikgattung ist, dass darin kein scharf ausgeprägter Rhythmus fühlbar werden soll, und also jede daran betheiligte Stimme ihren selbstständigen Gang zu behaupten und ihre Perioden für sich allein (ohne Rücksicht auf die andern Stimmen) abzuschliessen hat. Wenn daher eine von den Stimmen durch einen Schluss zur Ruhe geht, muss man in demselben Momente (oder auch kurz vorher) in einer andern Stimme den Führer oder Gefährten eintreten lassen, und den Schluss unterbrechen; oder man bringt zu gleicher Zeit eine dissonirende Bindung an, wodurch die Wirkung eines Schlusses ebenfalls zerstört wird. Ueberhaupt sind aber die unterbrochenen und vermiedenen Schlüsse ein vorzügliches Mittel, um den Fluss und den inneren Zusammenhang der Stimmen zu fördern, und dieselben dürfen deshalb auch in keiner Fuge fehlen.
- 3) Ebensowenig man zu Anfang oder in der Durchführung einer Fuge zwei Stimmen zugleich eintreten lässt, soll man auch nicht ohne Ursache mit mehreren derselben zu gleicher Zeit aufhören, sondern eine nach der andern zur Ruhe bringen.
- 4) Es ist nicht nöthig noch zweckmässig, dass die Stimmen immer im Niedertakte (nach Art eines förmlichen Tonschlusses) abtreten, dieselben können vielmehr auch ebensowohl in jedem andern beliebigen Takttheile endigen; ihre letzte Note muss aber selbstverständlich entweder die Prime, Terze oder Quinte eines vollkommenen Dreiklangs, also jedenfalls eine Consonanz sein. Hiervon sind jedoch die Fermate, sowie auch solche Stellen, wo die Stimmen absichtlich in gleicher Metrik (in Akkordenfolgen) gesetzt werden, ausgenommen; denn in diesen Fällen kann auch eine frei eintretende Dissonanz durch eine Pause abgesondert werden, welche aber alsdann nachträglich (nach der Pause) aufzulösen ist.

Dieses ist nun beiläufig Alles, was über die Einrichtung und regelrechte Stimmenführung einer Fuge gesagt werden kann; das Uebrige muss dem Schüler die eigene Erfahrung an die Hand geben. Ohne mich daher mit noch ferneren speciellen Vorerklärungen aufzuhalten, werde ich nun von jeder Fugengattung (von zwei bis zu fünf Stimmen) vollständige Beispiele geben, und dem natürlichsten Lehrgange folgend mit der leichtesten Art, der zweistimmigen Fuge den Anfang machen.

II.

Von der zweistimmigen einfachen Fuge.

Vorerst sei hier bemerkt, dass die nun folgenden Fugen ausschliesslich nur für Instrumente, und zwar: die zweistimmigen für Clavier oder für Violoncell und Violine, die drei- und mehrstimmigen aber für Streichinstrumente gesetzt sind, weshalb man auch in denselben eine freiere Entfaltung ihrer Stimmen finden wird, als bei Gesangfugen, indem man bei diesen schon des Umfanges der Singstimmen wegen engere Grenzen ziehen muss, als bei Instrumentalfugen.

Eine zweistimmige Fuge eignet sich aber überhaupt weniger für Singstimmen als für Instrumente, weil in einer solchen der Mangel an Harmonie nur durch eine lebhaftere Figuration ersetzt werden kann. Um diese zu erzielen, und für beide Stimmen zugleich einen grösseren Tonumfang zu gewinnen, habe ich denn auch in den folgenden zwei Fugen die Gefährten in dem Verhältnisse einer Duodecime anstatt in dem einer Quinte eintreten lassen.

Nach allen den bereits über die einzelnen Theile einer Fuge vorausgegangenen Erläuterungen kann ich nun um so eher ohne Säumen zu deren Zusammensetzung übergehen, und Beispiele in vollständigen Fugen darstellen, als man das, was vielleicht noch bezüglich der regelrechten Verbindung dieser einzelnen Theile zu sagen wäre, in jeder Fuge besonders angemerkt finden wird; worauf ich daher den Schüler verweise.

Da begreiflicher Weise bei einer zweistimmigen Fuge nur zwei Eintrittsweisen ihrer Stimmen möglich sind, so gewährt sie in dieser Hinsicht wenig Abwechslung; denn beginnt eine solche mit dem Führer in der Oberstimme, so folgt diesem der Gefährte in der Unterstimme; und hat diese den Führer, so erfolgt die Antwort des Gefährten in der Oberstimme:

nämlich so: $\left\{ \begin{array}{l} \text{Der Führer in der Oberstimme.} \\ \text{Der Gefährte in der Unterstimme.} \end{array} \right.$
 oder so: $\left\{ \begin{array}{l} \text{Der Führer in der Unterstimme.} \\ \text{Der Gefährte in der Oberstimme.} \end{array} \right.$

Als erstes Beispiel mag nun die folgende Fuge gelten, deren Thema ich schon früher mehrmals vorgeführt habe.

1 2 3 4 5
Führer. Gefährte.

6 7 8 9
Zwischenharmonie. Der Vordersatz

10 11 12 13
des Führers in der Tonart der Dominante. Zwischenharmonie. Einführung eines neuen Motivs als

14 15 16 17
Zwischenharmonie. Der Vordersatz des Gefährten in der Parallel-Molltonart, welcher alsdann in die Zwischenharmonie übergeht.

18 19 20 21
Vordersatz des Führers in der Tonart der Unterdominante. Zwischenharmonie. Der vollständige

22 23 24 25
Führer in der Gegenbewegung. Zwischenharmonie. Der vollständige Führer und dessen Gefährte

26 27 28 29

als Einführung. Zwischenharmonie.

30 31 32 33

Der Führer in der Tonart der Obersekunde. Freie Nachahmung desselben.

34 35 36 37

Vordersatz des Führers in der Tonart der Oberdominante. Erwiderung desselben in der Haupttonart. Zwischenharmonie.

38 39 40 41

Motiv aus dem Nachsatze des Führers. Der Vordersatz des Führers als

42 43 44

Einleitung zum Schlusse.

Bei genauer Prüfung dieser Fuge wird man finden, dass ihr Hauptsatz während seiner achtmaligen Durchführung nur viermal vollständig zu Gehör gebracht wird; nämlich nur zweimal in der Haupttonart (F-dur) einmal in der Gegenbewegung und einmal in der Tonart der Untermediante, denn seine vier übrigen Durchführungen beschränken sich blos auf dessen ersten Einschnitt (auf seinen Vordersatz). Dieses Verfahren, in der Durchführung einer Fuge zuweilen nur, die Anfangstakte des Führers oder Gefährten hören zu lassen, erweist sich besonders bei Fugenthemas wie das hier in Rede stehende (welches in der Mitte einen Einschnitt hat) meistens sehr zweckmässig, weil dadurch der Hauptinhalt dieser Bestandtheile um so öfter zur Anwendung kommen kann, ohne dass die Fuge deshalb eine zu grosse Ausdehnung erlangt.

Dass der Gefährte im Verlaufe der ganzen Fuge nur dreimal — nämlich nur zu Anfang und in der Mitte — vollständig und dann im dreizehnten Takte in der Paralleltonart (in D-moll) unvollständig erscheint, hat seinen Grund darin, weil sich für eine mehrfache Verwendung desselben keine so günstige Gelegenheit als für die des Führers darbot. Ich gebe nun noch ein Beispiel einer zweistimmigen Fuge in Moll.

1 2 3 4 5

Führer. tr + Anhang. Gefährte.

6 7 8 9

tr

Benützung der Gegenharmonie des Führers als Zwischenharmonie.

10 11 12 13

Der Führer in der Tonart der Obermediante.

Der Führer in der Tonart der

14 15 16 17

Untermediante.

Zwischenharmonie mit dem ersten Motive des Führers in der Gegenbewegung.

Der Gefährte

18 19 20 21

in der Tonart der Unterdominante.

Die Gegenbewegung des Führers in der Tonart der Unterdominante.

NB.

22 23 24 25 NB.

Zwischenharmonie.

Der Führer in der Haupttonart.

Nachahmung

26 27 28 29

tr

desselben in der Unterquarte.

Zwischenharmonie.

Variation des Gefährten und enge Nachahmung

30 31 32 33

tr

des Basses in der Gegenbewegung.

frei.

Der Führer in

34 35 36 37

der Tonart der Oberseptime. Dessen Erwiderung in der Unteroktave. tr

38 39 40 41

Zwischenharmonie. Bruchstück des Führers in der Tonart der Unterdominante. Nachahmung desselben in der Unteroktave.

42 43 44 45

Zwischenharmonie. Bruchstück des Führers in der Haupttonart. Der Gefährte in enger Nachahmung desselben.

46 47 48 49

Zwischenharmonie. Zwischenharmonie. Zwischenharmonie. Zwischenharmonie. Der Gefährte

50 51 52

in der Haupttonart. tr tr

Das Thema dieser Fuge ist ebenfalls schon früher (als Beispiel eines zweistimmigen Widerschlags) vorgekommen. Ueber dessen Beschaffenheit habe ich hier noch zu erwähnen, dass dasselbe mit der Tonika beginnt und schliesst, weswegen sein letzter halber Takt als Anhang gilt, welcher nöthig ward, um den Gefährten in demselben Taktverhältnisse des Führers eintreten zu lassen, wiewohl es auch zu machen gewesen wäre, dass der Eintritt des Gefährten zu Anfang des vierten Taktes hätte geschehen können.

Wie in dem vorhergegebenen, ebenso habe ich auch in diesem Beispiele auf eine mehr freie Entwicklung seines Inhalts Bedacht genommen, denn es beschränken sich seine Engführungen nur auf die Anfangstakte des Führers und Gefährten, welche aber alsdann in nachahmender Weise fortgesetzt werden, und auf diese Art zur Zwischenharmonie übergehen. Durch dieses Verfahren wird indessen häufig mehr Mannigfaltigkeit für eine Fuge erzielt, als wenn man deren Thema nur auf strenge canonische Combinationen beschränkt. Im Falle daher der Schüler ein Fugenthema entworfen hat, welches keine strenge Engführung seines Gesamtinhalts zulässt, so braucht er es deswegen doch nicht gleich zu verwerfen; denn wenn ein solches nur sonst gute Eigenschaften enthält, welche es einer Bearbeitung werth machen, so ist das schon genug, um damit ein günstiges Resultat zu erzielen, was viele derartige Compositionen von bewährten Meistern beweisen, in welchen nicht eine einzige strenge Engführung enthalten ist, und gleichwohl ihrem Zwecke als Fuge vollkommen entsprechen.

Das NB. im 18. Takte (beim Gefährten) und im 25. Takte (beim Führer) bezeichnet die Stelle, an welcher diese Bestandtheile von ihrer ursprünglichen Beschaffenheit abweichen; und ebenso weist das NB. im 29. Takte darauf hin, dass hier der Modulation wegen f es genommen wurde, indem es einer strengen Nachahmung in der Gegenbewegung zufolge eigentlich fis f sein müsste.

Ohne mich mit noch ferneren Definitionen aufzuhalten, gehe ich nun sofort zu der Lehre von der dreistimmigen Fuge über, rathe aber dem Studirenden, sich alles bisher Erklärte wohl einzuprägen, und namentlich die Verbindung und mannigfache Verwendung der einzelnen Theile (sowie auch ihre Versetzung nach den nächstverwandten Tonarten vermittelt der Modulation) dieser zwei Fugen gehörig ins Auge zu fassen, weil durch dieselben die Grundzüge einer einfachen Fuge im Allgemeinen gegeben sind und daher von ihrem richtigen Verständniss ein sicheres Vorwärtsschreiten zu den complicirteren Arten dieser Musikgattung abhängt.

12.

Von der dreistimmigen einfachen Fuge.

Jedes von den zwei im vorhergehenden Abschnitte gegebenen Beispielen konnte sowohl als eine Fuge für Clavier, sowie auch als eine desgleichen für Violine und Violoncell gelten, hingegen sind aber die folgenden dreistimmigen Fugen ausschliesslich nur als für Violine, Viola und Violoncell gedacht anzusehen, weshalb ich dieselben auch (gleich den früher angeführten Beispielen) in die für diese Instrumente gebräuchlichen Schlüssel setzen und sonach jeder Stimme ihr eigenes Liniensystem geben werde, wodurch der Leser einen klaren Ueberblick über die Führung einer jeden einzelnen Stimme gewinnt.

Hinsichtlich ihrer Stimmeneintritte gewährt eine dreistimmige Fuge natürlich schon ungleich mehr Abwechslung als eine zweistimmige; es stehen ihr nämlich für die Bildung des ersten Widerschlages die folgenden sechs Eintrittsweisen der drei Stimmen zur Verfügung:

	Führer.	Gefährte.	Führer.
1.	Violine,	Viola,	Violoncello,
2.	Violoncello,	Viola,	Violine,
3.	Viola,	Violine,	Violoncello,
4.	Viola,	Violoncello,	Violine,
5.	Violine,	Violoncello,	Viola,
6.	Violoncello,	Violine,	Viola,

wovon die vier ersten am zweckmässigsten sind, weil bei denselben die zuletzt eintretende Stimme eine äusserste ist. Die nachstehende Fuge beginnt auf die zuerst angegebene Art.

1^a 2 3 4 5 6 7

Gefährte.

Führer. Anhang.

8 9 10 11 12 13 14

Führer. Zwischenharmonie.

Der Gefährte als

9*

15 16 17 18 19 20 21

Der Gefährte als erste Engführung.

erste Durchführung.

Durchführung des Führers im Alte.

Zwischenharmonie.

22 23 24 *tr* 25 26 27 28

Canonische Nachahmung.

Das erste Motiv des Führers als Zwischenharmonie.

29 30 31 32 33 34

Der Gefährte als zweite Engführung.

Zwischenharmonie.

Der Führer.

NB.

35 36 37 38 39 40 41

Der Führer in der Gegenbewegung, aber mit der Obermediante beginnend.

Der Führer in der Normalbewegung.

Der Gefährte als Engführung des Führers.

Der Führer als

42 43 44 45 46 47 48

Engführung des Gefährten.

Zwischenharmonie.

49 50 51 52 53 54 55

Der Führer.

Erwiederung des Führers in der Tonart der Unterdominante.

Der Führer als Engführung.

56 57 58 59 60 61 62

Der Führer in der Gegenbewegung.

Der Gefährte

Der Gefährte in der Vergrößerung.

Der Führer in der Gegenbewegung.

NB

63 64 65 66 67 68 69

in einer Taktrückung.

Zwischenharmonie.

70 71 72 73 74 75 76

Der Führer in der Haupttonart.

Der Führer in der Untersekunde beginnend und zugleich in eine Taktrückung übergehend.

Der Führer in der

77 78 79 80 81 82 83

Gegenbewegung.

Der Gefährte in der rückgängigen Bewegung.

Der Führer in der Gegenbewegung.

84 85 86 87 88 89 90

Der Führer in der rückgängigen Bewegung.
Erwiderung des Führers in der Gegenbewegung.

Der Führer.

91 92 93 94 95 96 97

Der Gefährte.

Der Führer in der rückgängigen Gegenbewegung.

98 99 100 101 102 103 104

Zwischenharmonie.

Der Gefährte.

105 106 107 108 109 110 111

Der Gefährte.

Zwischenharmonie.

Der Führer in der vergrößerten Gegenbewegung.

112 113 114 115 116 117 118

Der Führer in der Verkleinerung
mit dem Führer in der Untersekte zugleich anfangend.

Der Führer und
NB.

119 120 121 122 123 124 125

Bruchstück des Führers.

der Gefährte in engester Weise.

Bruchstück des Gefährten.

126 127

tr

Der Führer dieser Fuge (in welchem, beiläufig gesagt, alle Combinationen enthalten sind, deren ein Fugenthema überhaupt fähig ist, weshalb diese Fuge auch eine Ricercata genannt werden kann), wird dem Leser noch aus dem sechsten Abschnitte (welcher von den Engführungen handelt) erinnernlich sein, indem ich dort dessen mannigfache Zusammenführungen mit seinem Gefährten durch viele, theils zwei-, drei- und vierstimmige Beispiele veranschaulicht habe. Sehr lehrreich wird es daher für den strebsamen Schüler sein, wenn er diesen Abschnitt noch einmal nachschlägt und die in demselben dargestellten Combinationen dieses Themas mit denjenigen in der vorstehenden Fuge vergleicht, weil er alsdann kennen lernt, wie sich solche vorher entworfene combinatorische Vereinigungen eines Führers und Gefährten zu einem gemeinschaftlichen Ganzen bilden lassen, ohne dadurch den inneren Zusammenhang einer Fuge im mindesten zu beeinträchtigen. Wie weit mir dieses hier gelungen ist, überlasse ich natürlich meinen urtheilsfähigen Lesern.

Die im 29., 59. und 118. Takte unter dem Basse befindlichen NB. sollen darauf aufmerksam machen, dass hier die erste Note des Führers um die Hälfte verkürzt wurde, was geschehen ist, um für denselben eine geeignetere Tonlage zu erhalten.

Da übrigens alles in dieser Fuge sonst noch Bemerkenswerthe an den betreffenden Stellen durch beigefügte kurze Erklärungen erörtert wurde, so stelle ich nunmehr das, was darin vielleicht noch ausserdem erwähnt zu werden verdient, dem eigenen Nachdenken des Studirenden anheim, und gehe sofort zu einem zweiten Beispiele dieser Gattung über.

1 2 3 4 5 6 7 8

Führer.

Gefährte.

9 10 11 12 13 14 15 16

Anhang.

Zwischenharmonie.

Führer.

17 18 19 20 21 22 23 24

Der Führer in der Tonart der Oberdominante.

25 26 27 28 29 30 31 32

Der Gefährte in der Tonart der Untersekunde.

Der Führer in der Tonart der

Zwischenharmonie. Zwischenharmonie.

33 34 35 36 37 38 39 40

Obermediante. Zwischenharmonie.

Der Führer in der Haupttonart.

41 42 43 frei. 44 45 46 47 48

Wiederholung des vorhergehenden Führers in der höheren Oktave.

Der Gefährte als Engführung des vorhergehenden Führers.

frei. Zwischenharmonie.

49 50 51 52 53 54 55 56

Der Führer in der Gegenbewegung

Zwischenharmonie.

57 58 59 60 61 62 63 64

Buchstück des Führers in der Tonart der Untermediante.

Nachahmung des zuvor in der Oberstimme eingetretenen Führers.

65 66 67 68 69 70 71 72

Engere Nach-

Der Führer in der Tonart der Unterdominante.

Der Gefährte.

Nachahmung des vorhergehenden frei.

73 74 75 76 77 78 79 80

ahmung des Gefährten im Alto.

Gefährten im Basse.

frei.

Zwischenharmonie.

Der Führer in der Tonart der

81 82 83 84 85 86 87 88

Der Führer in der rückgängigen Gegenbewegung.

Zwischenharmonie.

Unterdominante.

89 90 91 92 93 94 95 96

Der Gefährte in der rückgängigen Bewegung.

Zwischenharmonie.

97 98 99 100 101 102

Die zwei ersten Takte des Führers und Gefährten in engster Aufeinanderfolge. Fortgesetzte Nachahmung des Führers. frei.

103 104 105 106 107 108

Fermate. Der vollständige Führer als Hinleitung zum Schlusse.

Bei den Engführungen mussten hier die letzten Takte des vorausgehenden Führers oder Gefährten frei gemacht werden, dafür sind aber deren erste Takte durchweg streng beantwortet.

Die Versetzung dieses Themas in die Gegenbewegung (Takt 51), sowie die in die rückgängigen Bewegungen (Takt 83 und 92) blieben ohne Erwiderung, und es sind dieselben daher nur mehr als eine melodische, denn als eine contrapunktische Umgestaltung des Hauptsatzes anzusehen, welches der Abwechselung wegen geschehen kann, wenn ein Thema so beschaffen ist, dass es eine solche zulässt. Ueber die Fermate, welche sich gegen das Ende dieser Fuge (Takt 103) befindet, ist zu erwähnen, dass man sich zuweilen einer solchen unmittelbar vor der letzten Engführung, oder auch (wie hier), um damit den Schluss der Fuge anzukündigen, bedient; jedenfalls muss aber der Führer (oder Gefährte) darnach noch einmal zu Gehör kommen.

13.

Von der vierstimmigen einfachen Fuge.

Gleichwie in dem vorhergehenden Abschnitte, so ist auch in diesem nur von Fugen für Streichinstrumente (von Quartettfugen) die Rede, und man hat sich daher die folgenden Beispiele als für zwei Violinen, Viola und Violoncello, gesetzt zu denken. Bei einer solchen Fuge vertritt die erste Violine allemal den Sopran, die zweite Violine den Alt, die Viola den Tenor, und das Violoncello den Bass, wonach also ihre Widerschläge eingerichtet werden müssen. Es kann nämlich hier ebenso wenig die erste Violine durch die Viola (oder die zweite Violine durch das Violoncell) beantwortet werden, als bei einer Fuge für Singstimmen der Sopran durch den Tenor (oder der Alt durch den Bass) beantwortet werden darf. Wie bei einem Widerschlage einer Gesangfuge, dürfen auch hier keine zwei zunächstliegenden Stimmen (sowie zum Beispiel die erste und zweite Violine) den Führer oder Gefährten erhalten; beginnt demnach ein Widerschlag mit dem Führer in der ersten Violine, so antwortet dieser regelmässig die zweite Violine (oder auch manchmal das Violoncell) mit dem Gefährten, und hat die zweite Violine den Führer, dann folgt dieser der Gefährte entweder in der Viola oder in der ersten Violine, je nachdem man in diesem Falle die Anordnung der Stimmen getroffen hat. Die regelmässigen Widerschläge, welche sich für den Anfang einer Quartettfuge eignen, sind daher die acht folgenden:

Führer.	Gefährte.	Führer.	Gefährte.
1. Violino I ^{mo} .	Violino II ^{do} .	Viola.	Violoncello.
2. Violoncello.	Viola.	Violino II ^{do} .	Violino I ^{mo} .
3. Viola.	Violino II ^{do} .	Violino I ^{mo} .	Violoncello.
4. Violino II ^{do} .	Viola.	Violoncello.	Violino I ^{mo} .
5. Violino II ^{do} .	Violino I ^{mo} .	Violoncello.	Viola.
6. Viola.	Violoncello.	Violino I ^{mo} .	Violino II ^{do} .
7. Violino I ^{mo} .	Violoncello.	Viola.	Violino II ^{do} .
8. Violoncello.	Violino I ^{mo} .	Violino II ^{do} .	Viola.

Von diesen acht verschiedenen Widerschlägen sind jedoch die sechs ersten am zweckmässigsten; von den zwei letzten soll man hingegen am wenigsten Gebrauch machen, weil bei denselben die zwei zuletzt eintretenden Mittelstimmen von den zwei zuvor eingetretenen äussersten Stimmen eingeschlossen sind, wodurch sich dieselben bei ihrem Eintritte nicht genug herausheben. Der erste Widerschlag der nun folgenden Fuge ist nach dem zweiten der hier gegebenen Schema's gebildet.

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21 22

23 24 25 26 27 28 29

10*

Führer.

Gefährte.

Anhang.

Zwischenharmonie.

Der Gefährte in der Tonart der Obermediante.

tr

30 31 32 33 34 35 36

Der Führer in der Gegenbewegung als erste Engführung. frei.

Der Gefährte. *tr*

37 38 39 40 41 42 43

Der Führer als zweite Engführung. *tr* frei. Zwischenharmonie.

44 45 46 47 48 49 50 *tr*

tr NB. *tr*

Der Gefährte und Führer in ganz enger Weise. *tr*

51 52 53 54 55 56 57

Der Führer in der Parallel-Molltonart. *tr*

Zwischenharmonie. *tr*

58 59 *tr* 60 61 62 63 64

Die Erwiederung des vorhergehenden Führers durch den Gefährten. Zwischenharmonie.

65 66 67 68 69 70 71

Nachahmung des

Der Führer in der Tonart der Unterdominante.

72 *tr* 73 74 75 76 77 78

vorhergehenden Führers. Zwischenharmonie.

Der Gefährte als Engführung. *tr*

79 80 81 82 83 84 *tr* 85

Der Gefährte.

Der Führer in der geraden Bewegung.

Die Gegenbewegung des Gefährten in der Tonart der Untersekunde. *tr* frei. frei.

86 87 88 89 90 91 92

frei. Der Gefährte in der Tonart der Dominante. *tr* Bruchstück des frei.

Der Gefährte in der

93 94 95 96 97 98 99

Führers. *tr* Der Gefährte in der Gegenbewegung. *tr* rückgängigen Bewegung. Der Gefährte in der Haupttonart. *tr* frei.

100 101 102 103 104 105 106

Der Führer. *tr* Der Gefährte. *tr* Der Gefährte. frei. *tr* frei. *tr* frei.

107 108 109

frei. Orgelpunkt.

Sowohl bei der früher gegebenen zweistimmigen Fuge in F-dur, als auch bei der dreistimmigen in A-dur, geschah die erste Ausweichung (die erste Transposition ihres Hauptsatzes) in die Tonart der Oberdominante, während ich hier dafür die Tonart der Obermediante (G-moll) gewählt habe, damit der Schüler daran erkennen soll, dass man bei einer Fuge in Dur eben so wenig dazu verbunden ist, ihre erste Ausweichung in die Tonart der Oberdominante zu machen, als bei einer desgleichen in Moll.

Die theils weiteren und theils aber auch ganz engen zwei-, drei- und vierstimmigen Zusammenführungen der Hauptbestandtheile dieser Fuge wird man durch die beigefügten Anmerkungen leicht herausfinden und beurtheilen können, und ich habe daher nur noch auf eine darin enthaltene Combination von eigenthümlicher Art aufmerksam zu machen. Im 91. Takte beginnt nämlich die Viola den Gefährten in der rückgängigen Bewegung, welche letztere sich bis zum 96. Takte erstreckt. Nun stellt aber die erste von den zwei ganzen Noten auch zugleich den Anfang des Gefährten in der Gegenbewegung dar, welcher von hier an bis zum 99. Takte ebenfalls ganz vorgetragen wird. Um nun auch noch ein Beispiel einer vierstimmigen Fuge in Moll zu geben, wähle ich diese hier.

1 2 3 4 5 6 7 8

Führer. Gefährte.

9 10 11 12 13 14 15

Führer. Gefährte.

16 17 18 19 20 21 22

Zwischenharmonie.

23 24 25 26 27 28 29

Der Führer in der Tonart der Obermediante.

30 31 32 33 34 35 36

Der Gefährte als Antwort des vorhergehenden Führers.

Der Führer.

37 38 39 40 41 42 43

Der Gefährte als Antwort des vorhergehenden Führers im Basse.

Zwischenharmonie.

frei.

44 45 46 47 48 49 50

Der Führer in der Tonart der

Der Gefährte

Der Führer in der Haupttonart.

frei.

51 52 53 54 55 56 57

Untermidiante.

als Einführung.

Der Gefährte.

58 59 60 61 62 63 64

Der Gefährte in der Gegenbewegung.

Nachahmung in der Unterquarte

freie Fortführung desselben.

65 66 67 68 69 70 71

des zuvor eingetretenen Gefährten.

frei. tr

Der Führer

Zwischenharmonie.

72 73 74 75 76 77 78

in der Tonart der Unterdominante.

Der Gefährte als Einführung.

79 80 81 82 83 84 85

Der Führer. Der Gefährte. frei.

86 87 88 89 90 91 92

Orgelpunkt.

93 94 95 96.

Der erste Wiederschlag dieser Fuge ist nach dem fünften der vorher angegebenen Schemas construiert, die zweite Violine beginnt nämlich mit dem Führer, welcher die erste Violine mit dem Gefährten folgt. Das Violoncell hat alsdann die Wiederholung des Führers, und die Viola die Wiederholung des Gefährten. Ferner ist über diesen Wiederschlag auch noch zu bemerken, dass seine vier Stimmen in einem gleichmässigen Taktverhältnisse eintreten, weil zu der harmonischen Verbindung derselben kein Anhang nöthig war, sowie dass die Gegenharmonie im Führer (vom fünften bis zum achten Takte) auch in der anderen Stimme consequent beibehalten wurde, wodurch diese vier Takte als ein zweites Subject (nach Art einer Doppelfuge) erscheinen.

Ausser einer mannigfachen Zusammenführung des Führers und Gefährten (welche auch einmal in der Gegenbewegung in Ausübung gebracht werden) kommen in diesem Beispiele keine Combinationen vor, welche einer besonderen Erklärung benöthigt wären, und ich überlasse es deswegen dem Schüler, sich die Construction dieser Fuge hinsichtlich ihrer Modulation, sowie die Verwendung der einzelnen Theile ihres Hauptsatzes für die Zwischenharmonien, selbst klar zu machen.

Begreiflicher Weise war es bei allen den hier dem Leser als Beispiele vor Augen gestellten Fugen hauptsächlich auf die möglichste thematische Entwicklung ihrer Führer und Gefährten abgesehen, weshalb denn auch die darin enthaltenen Zwischenharmonien im Allgemeinen mehr kurz als lang ausfielen. Es ist aber überhaupt wohlgethan, wenn man den Zwischenharmonien keine zu grosse Ausdehnung giebt (dieselben müssten denn aus Motiven des Hauptsatzes gebildet sein), weil eine Fuge dadurch wohl länger, aber keineswegs auch zugleich inhaltreicher wird.

Warum ich bei der Wahl dieser Beispiele auch zugleich auf die Molltonart Bedacht genommen und von jeder Gattung eine Fuge in Dur und eine desgleichen in Moll vorgeführt habe, geschah deswegen, weil man nach dem ersten Wiederschlage einer Mollfuge in Betreff der Modulation gewöhnlich anders verfährt als bei einer in Dur. Dass ich übrigens in dieser Hinsicht nur beispielsweise verfahren konnte und der Schüler, um nicht einseitig zu werden, bei seinen Versuchen die Modulation sowohl in Dur- als in Mollfugen auch auf andere Weise einrichten kann, ist leicht einzusehen; der Raumersparniss wegen muss ich es aber unterlassen, noch mehr Beispiele hierüber zu geben. Wer jedoch desfalls das Bedürfniss zu noch fernerer Belehrung haben sollte, den verweise ich auf das Studium der hierauf bezüglichen Meisterwerke (für deren Verständniss ihm hoffentlich hiermit ein sicherer Anhaltspunkt geboten ist) und gehe dafür ohne Säumen zu noch einigen anderen Gattungen von Instrumentalfugen, und zwar zunächst zu der Choralfuge, über.

14.

Von der Choralfuge.

Eine Choralfuge kann auf zweierlei Arten construirt werden. Die eine dieser beiden Arten unterscheidet sich von einer gewöhnlichen mehrstimmigen Fuge durch weiter nichts, als dass ihr Führer aus der ersten Strophe einer Choralmelodie gebildet ist, während bei der anderen Art ein vollständiger Choral in solcher Weise mit einer Fuge verbunden wird, dass jede einzelne Strophe desselben in periodischen Zwischenräumen zu Gehör kommt, wodurch sonach der Choral als Cantus firmus erscheint. Diese letztere Art hat jedenfalls den Vorzug vor der zuerst angegebenen, weil in dieser jeder Choral vollständig benutzt werden kann, in jener aber mancherlei Bedingnisse nöthig sind. Wenn nämlich die erste Strophe eines Chorals zum Führer einer Fuge dienen soll, dann muss dieselbe entweder schon alle Eigenschaften eines solchen in sich vereinigen, oder sich für diesen Zweck gestalten lassen. Diese Gestaltung hat jedoch so zu geschehen, dass die Choralmelodie dadurch nicht unkenntlich wird, sondern ihren ursprünglichen Charakter behält. Es eignet sich daher nicht jede Choralmelodie für einen Führer, weil es ein Hauptbedingniss dabei ist, dass sie mit der Tonika oder Dominante anfängt und endigt, oder auch mit einem von diesen beiden Tönen beginnt und mit dem anderen schliesst, indem sich sonst kein regelmässiger Wiederschlag damit bilden lässt. Als Beispiel einer Fuge dieser Art bestimme ich nun den ersten Einschnitt des phrygischen Chorals „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“, dessen Melodie hierzu keiner Veränderung bedarf.

1 2 3 4 5 6 7 8

Führer.

Gefährte.

9 10 11 12 13 14

Führer.

Zwischenharmonie.

11*

15 16 17 18 19

20 21 22 23 24

Der Führer in der aeolischen Tonart.

Der Führer in der jonischen Tonart als

25 26 27 28 29 30

Der Führer in der mixolidischen Tonart.

Engführung des vorhergehenden Führers.

31 32 33 34 35

Zwischenharmonie.

Der Führer

36 37 38 39 40

in der Haupttonart.

Zwischenharmonie.

41 42 43 44 45

Der Führer als Engführung des vorhergehenden Gefährten.

Der Gefährte in der Haupttonart.

Dieses Beispiel stellt eine dreistimmige Choralfuge im alten Style, und zwar in der phrygischen Tonart, dar. Ihr Führer beginnt und endigt mit der Quinte dieser Tonart (also mit h), weshalb sein Gefährte der Regel gemäss mit der Tonika (mit e) beginnen und endigen muss, und aus demselben Grunde wurde auch der Quintensprung h e zu Anfang des Führers, im Gefährten durch den Quartensprung e h erwidert. Hätte man jedoch anstatt dieses Quartensprunges e h den Quintensprung e a genommen, so wäre wohl dadurch die Choralmelodie genauer nachgeahmt worden, allein die Regel, dass der Quintensprung von der Dominante in die Tonika zu Anfang eines Führers durch den Quartensprung von der Tonika in die Dominante beantwortet werden muss, würde alsdann umgangen gewesen sein, weshalb ich die hier beobachtete Beantwortung vorgezogen habe. Durch die Beantwortung von diesem h mit a stände der Gefährte in der äolischen Tonart (anstatt, wie nun, in der unterphrygischen), was aber nicht geradezu als fehlerhaft bezeichnet werden könnte, indem die phrygische Tonart eine besondere Neigung zur äolischen hat.

Zur Construirung einer Fuge, welcher ein vollständiger Choral zu Grunde liegt, kann man entweder ein ganz selbstständiges Thema wählen, oder auch ein solches aus der ersten Strophe des Chorals bilden. Von welcher Art aber der Führer (das Thema) einer Choralfuge dieser Gattung auch sein mag, so tritt doch allemal der Choral erst nach oder gegen Ende des Wiederschlags ein.

Nach jedem Einschnitte des Chorals muss sich regelmässig der Führer oder Gefährte, und zwar theils allein, und theils auch einer nach dem anderen (nämlich als Wiederschlag oder Engführung) hören lassen. Indessen kann man auch während des Chorals Engführungen anbringen, deren Zulässigkeit natürlich schon beim Entwurfe der Fuge zu untersuchen sind.

Alle Modulationen nach den verwandten Tonarten haben in Rücksicht auf den Choral zu geschehen, nach dessen förmlichem Vortrage man noch ein kurzes Nachspiel bringt und dann die Fuge schliesst.

Obschon man diese Art von Choralfugen gewöhnlich nur mit drei fugirten Stimmen auszuführen pflegt, so werde ich die folgende Fuge, welche den Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott“, zur Grundlage hat, und deren Führer dem ersten Einschnitte dieses Chorals (jedoch in kleineren Noten) entnommen ist; demohngeachtet gleich zu vier Stimmen setzen, wiewohl ich es für den Schüler zweckentsprechender halte, wenn er erst nur drei fugirte Stimmen zu einem Chorale setzt.

Damit man mich wegen des Tenors keiner Inconsequenz zeiht, weil demselben der Text dieses Chorals beigelegt ist, hier aber immer noch die Instrumentalfugen gelehrt werden, so mache ich darauf aufmerksam: dass diese Fugenart trotz der darin enthaltenen Singstimme dennoch insofern zu den Instrumentalfugen gehört, als ihre vier figurirten Stimmen durch Instrumente ausgeführt werden.

8 9 10 11 12 13 14

Choral.

Ein' fe - ste Burg ist

15 16 17 18 19 20 21

un - ser Gott, ein' gu - te Wehr und

22 23 24 25 26 27 28

Waf - - - fen; er hilft uns frei aus al - - ler

29 30 31 32 33 34 35

Noth, die uns jetzt hat be - - trof - - - fen:

36 37 38 39 40 41 42

der alt' bö - se Feind,

43 44 45 46 47 48 49

mit Ernst er's jetzt meint;

50 51 52 53 54 55 56

gross' Macht und viel List

57 58 59 60 61 62 63

sein grau - sam Rü - stung ist auf

64 65 66 67 68 69

Erd'n ist nicht sein's glei - - - - - chen.



Nach Bændigung des ersten Widerschlags (im 9. Takte dieser Fuge) erfolgen erst noch drei Takte Zwischenharmonie, bevor der Choral eintritt, welches demnach in der Hälfte des zwölften Taktes geschieht. Bemerkenswerth ist hier nur, dass während des Eintritts des Chorals das Violoncell zugleich die ersten drei Noten des Führers enthält, welche von der ersten Violine im dreizehnten Takte wiederholt werden. Mit der letzten Note dieser Strophe (im 16. Takte) tritt das Violoncell abermals, hier jedoch mit dem ersten Motive des Gefährten ein, welches im siebenzehnten Takte durch die Viola, und im neunzehnten Takte (in welchem der Choral seinen zweiten Einschnitt beginnt) durch die erste Violine mit dem ersten Motive des Führers erwiedert wird. In welcher Weise hernach auch das ganze Fugenthema theils zwischen den verschiedenen Einschnitten und theils auch mit dem Chorale zugleich als Engführung erscheint, wird man leicht an dem bekannten Zeichen ^, womit jedesmal die erste Note des Führers oder Gefährten versehen ist, erkennen, weshalb ich es denn auch für unnöthig hielt, in dieser Fuge ähnliche Anmerkungen wie in den vorhergehenden Fugen zu machen. Aus gleicher Ursache kann ich mich auch hier aller ferneren Erklärungen enthalten und sofort die Lehre von einer noch anderen Fugengattung, nämlich die der Gegenfuge, vornehmen.

15.

Von der Gegenfuge.

Wenn die Widerschläge einer Fuge derartig gebildet sind, dass der Gefährte den Führer in der Gegenbewegung beantwortet, dann nennt man das eine Gegenfuge. Eine solche Fuge wird entweder mit zwei oder mit vier Stimmen executirt, indem dabei nur eine gleiche Stimmenzahl stattfinden kann; denn bei dem Widerschlage einer dreistimmigen Gegenfuge würde die zuletzt eintretende dritte Stimme unerwiedert bleiben und also derselben ihre Gegenstimme mangeln, wodurch die Hauptabsicht dieser Fugengattung, nach welcher jedem Führer ein Gefährte in entgegengesetzter Richtung folgen soll, umgangen wäre.

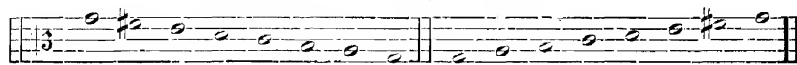
In formeller Hinsicht, sowie, was ihre Modulation oder ihre Gegen- und Zwischenharmonieen und sonstige Beschaffenheit betrifft, hat eine Gegenfuge alle Regeln mit einer gewöhnlichen Fuge gemein, und ich habe daher hier nur wegen der Bildung ihres Führers und Gefährten noch einige Anleitung zu geben.

Für's Erste muss man sich im Führer aller chromatischen Tonfolgen enthalten, weil sie bei der Uebertragung auf den Gefährten ungefügische Modulationen veranlassen; man kann also dabei nur diatonisch verfahren. Welche Töne bei einer Quintenfuge in der Gegenbewegung einander antworten müssen, sieht man an den hier stehenden Tonleitern.

Tonleitern zur Bildung des Führers.



Tonleitern zur Bildung des Gefährten.



Hieraus lässt sich leicht erkennen, dass bei einer Fuge in der Gegenbewegung nur die Tonika durch die Dominante und die Dominante nur durch die Tonika (und zwar nur zu Anfang und am Ende eines Führers oder Gefährten) beantwortet wird, ausserdem aber sich alle übrigen Intervalle in der freien Gegenbewegung einander erwiedern; wobei noch zu bemerken ist, dass in einem Gefährten, der mit der Dominante (also hier mit g) beginnt, der Ton d in der Tonreihe des Führers auch zuweilen mit f, anstatt mit fis erwidert werden kann.

Der Führer einer Gegenfuge muss selbstverständlich schon in Rücksicht auf die Antwort seines Gefährten in der Gegenbewegung construiert werden; am besten eignen sich solche Führer dazu, welche mit der Tonika oder Dominante anfangen und auch mit einem von diesen beiden Tönen endigen.

Bei dem Entwurfe eines solchen Führers hat man auch in Betreff seines Tonumfanges möglichst enge Grenzen zu halten, damit sich bei der Antwort die Stimmen nicht zu sehr durchkreuzen oder zu weit auseinander gehen, und dadurch die ihrem Umfange angemessene Tonlage überschreiten.

Bevor ich nun ein vollständiges Beispiel dieser Fugengattung gebe, werde ich davon zuerst noch einige Dispositionen von vierstimmigen Widerschlägen hersetzen, woran der Leser nicht allein die Beantwortung verschiedenartig gebildeter Führer durch ihre Gefährten in der Gegenbewegung, sondern auch zugleich die Verbindung dieser beiden Bestandtheile kennen lernt. Der Führer des folgenden Beispiels beginnt mit der Tonika und macht eine Modulation nach der Dominante, weshalb der Gefährte mit der Dominante beginnen und zurück in die Tonika moduliren muss.

Führer.

Wie man sieht, konnten in diesem Widerschlage die beiden Führer mit den beiden Gefährten ohne Anhang verbunden werden, denn alle Stimmen treten in einem gleichen Taktverhältnisse zu einander ein, und es macht also hier die Gegenbewegung bei einem derartig gebildeten Führer keinen Unterschied zwischen einer Fuge, deren Gefährte in der ähnlichen Bewegung des Führers eintritt.

Die Gegenharmonie dieses Beispiels erscheint zwar zu seinem Hauptsatze nach den Regeln des doppelten Contrapunktes in der Gegenbewegung abgefasst; dieses Verfahren hat jedoch nur bei Doppelfugen dieser Gattung stattzufinden, indem man hier gewöhnlich ebenso wie bei anderen einfachen Fugen verfährt.

Um zugleich auch einen Widerschlag von einer Gegenfuge zu zeigen, wo der Führer mit der Dominante beginnt und nach der Tonika modulirt, nehme ich noch einmal das vorhergehende Motiv, weil es für diesen Zweck ganz dienlich ist, indem dessen Gefährte auch als Führer gelten kann.

Also auch bei diesem Widerschlage bedurfte es zur Verbindung des Führers und Gefährten keines Anhangs, hingegen wird aber im folgenden Beispiele, wo der Führer mit der Tonika anfängt und schliesst, sowohl bei der Wiederholung des Führers als bei der des Gefährten ein solcher nöthig.

Der Gefährte in der Gegenbewegung.

Führer. Anhang.

Führer.

Führer. Anhang.

Der Gefährte in der

Gegenbewegung.

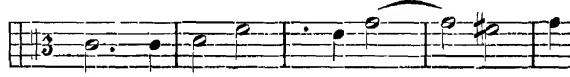
Der Gefährte (in der zweiten Stimme) enthält also bis zum wiederholten Eintritte des Führers (in der Oberstimme) einen Anhang von vier Takten, und ebenso auch dieser Führer bis zur Wiederholung des Gefährten (im Basse) einen desgleichen von einem Takte. Der zweite Anhang war indessen nur erforderlich, weil der Gefährte zuletzt im Basse mit der Dominante eintritt, denn in einer Mittel- oder Oberstimme hätte dieser Gefährte auch gleich mit dem Schlusse des ihm vorhergehenden Führers (nämlich als Quinte des B-durdreiklangs) eintreten können.

In keinem von diesen drei Beispielen findet eine Einschränkung oder Erweiterung des Gefährten statt, woraus zur Genüge hervorgeht, dass (wie schon gesagt) bei dieser Fugenart die Antwort des Führers nur aus einer Nachahmung in der Gegenbewegung besteht.

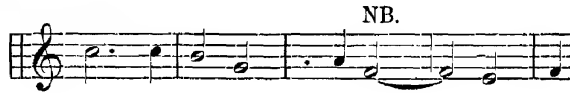
Manche Compositionslehrer schlagen indessen auch noch eine Art von Gegenfuge vor, bei welchen der Gefährte dem Führer in der Oktave antwortet. Eine solche Fuge kann jedoch schon ihres grösseren Tonumfanges wegen nur zweistimmig sein, und ihr Führer würde am zweckmässigsten mit der Tonika anfangen und endigen. Von den drei vorhergehenden Führern wäre demnach nur der des letzten Widerschlags dazu geeignet, welchen ich dem auch deshalb sammt seinem Gefährten als Beispiel eines zweistimmigen Widerschlags einer solchen Oktavenfuge hersetze.

Führer. Der Gefährte in der Gegenbewegung.

Bei näherer Untersuchung dieser Art von Beantwortung wird man leicht die Erfahrung machen, dass mit derselben eine Modulation des Führers nach der Dominante nicht wohl möglich ist, ohne dadurch mit dem Gefährten in eine den Regeln dieser Schreibart zuwiderlaufende Tonart zu gerathen; denn wollte man zum Beispiel mit diesem Führer nach der Dominante moduliren:



so würde der Gefährte folgendermassen ausfallen:



was keinesfalls zu rechtfertigen wäre.

Ich enthalte mich nun jeder weiteren Definition über diese Art der Beantwortung eines Fugenthemas und gebe dafür noch ein vollständiges Beispiel einer Gegenfuge der vorher erklärten Gattung.

1 2 3 4 5 6

Führer. Der Gefährte in der Gegenbewegung.

7 8 9 10

Führer.

11 12 13 14

Der Gefährte in der Gegenbewegung.

15 16 17 18

Der Führer in der

Zwischenharmonie.

tr

19 20 21 22

Tonart der Dominante.

23 24 25 26

Die zwei ersten Motive des Gefährten als Engführung.

Der vollständige Gefährte in der

Die zwei ersten Motive des Führers in der Parallel-Molltonart.

27 28 29 30

Parallel-Molltonart.

31 32 33 34

Die zwei ersten Takte des Führers in der Haupttonart.

Dieselbe Engführung mit einer

Der vollständige Gefährte als Engführung.

35 36 37 38

längeren Fortsetzung des Führers.

39 40 41 42

Engführung des Führers und Gefährten in der Tonart der Obersekunde.

43 44 45 46

Die zwei ersten Motive des Führers in der rückgängigen Bewegung.

47 48 49 50 *tr*

Der Gefährte in der Tonart der Unterdominante.

tr Engführung des vorher eingetretenen Gefährten in der Unteroktave.

51 52 53 54

NB.

tr Der Gefährte in der Verkleinerung.

55 56 57 58

NB.

Die zwei ersten Motive des Führers in der rückgängigen Bewegung.

Durchführung mit dem dritten Motive

59 60 61 62

Der vollständige Führer.

des Hauptsatzes.

Der vollständige Gefährte in der Vergrößerung als letzte Engführung.

63 64 65 66

tr NB.

Das Schlussmotiv des Führers.

tr

Der Führer als fortgesetzte Einführung des vergrösserten Gefährten.

67 68 69 70 71

tr

Orgelpunkt auf der Tonika.

Der Führer dieser Fuge wird dem Leser noch aus dem achten Kapitel, wo von der Zergliederung eines Fugenthemas gehandelt ward, erinnerlich sein. Die dort mit diesem Thema vorgenommenen Zergliederungen konnten indessen hier nur theilweise zur Anwendung gebracht werden, weil hier noch manche andere hinzukamen, und diese Fuge durch die Anwendung aller möglichen Combinationen ihres Themas eine zu grosse Ausdehnung erhalten hätte, ohne deshalb ihrem Lehrzwecke mehr zu entsprechen.

Da ich ausserdem auf die wesentlichsten Zusammenführungen der Hauptbestandtheile dieser Fuge durch specielle Anmerkungen genügend hingewiesen habe, so bleiben mir nur noch die im 53., 55. und 66. Takte vorkommenden NB. zu erklären übrig. Das im 53. Takte in der zweiten Violine befindliche NB. zeigt nämlich an, dass hier die drei ersten Noten des Führers in der verkleinerten rückgängigen Bewegung stehen, und das NB. im 55. Takte der Viola, dass diese drei Noten die verkleinerte rückgängige Gegenbewegung enthalten. Ebenso weist das NB. im 66. Takte darauf hin, dass das Achtelmotiv der Viola und des Basses von der zweiten Violine zugleich in der Verkleinerung vorgetragen wird. Wohl kaum der Erwähnung werth, mache ich auch noch auf die vier letzten Noten des 68. und 69. Taktes der ersten und zweiten Violine aufmerksam, welche das in diesen Takten vorher enthaltene Achtelmotiv in der Verkleinerung (in Sechszehntelnoten) zu Gehör bringen.

Wenngleich es bei einer Fuge als Composition (und auch bei jedem andern Musikstücke von Bedeutung) nicht gebräuchlich ist, auf jede darin enthaltene Combination durch besondere Anmerkungen aufmerksam zu machen, sondern es stets den Sachkundigen überlassen bleibt, dem Ideengange des Componisten zu folgen, um sich dessen dabei vorgesetzten Absichten bewusst zu werden, so ist es doch hier, wo der Studirende die mannigfache Verwendung der einzelnen Motive eines Fugensatzes kennen lernen soll, ganz am Platze, jede Einzelheit, sie mag auch noch so geringfügig scheinen, zu berühren, weil man erst dadurch erfährt, wie oft ein an sich scheinbar ganz unabsichtlich gebrachtes Motiv dennoch seine Bestimmung haben und zur Vermehrung des einheitlichen Inhalts eines Tonstückes mit beitragen kann.

Auch Beispiele von fünfstimmigen Fugen zu geben, halte ich deshalb nicht für nöthig, weil eine fünfstimmige einfache Fuge ganz nach denselben Regeln wie eine vierstimmige construiert wird. Sollte jedoch der Schüler seine Uebungen in der fugierten Schreibart noch bis zu einer Quintettfuge ausdehnen wollen, dann hat er bei einer solchen nach Verhältniss ihrer Stimmenlage entweder die Viola oder das Violoncell zu verdoppeln, und nach Beendigung des ersten Wieder-

schlags (wovon schon im vierten Kapitel gelehrt wurde) in Bezug auf Modulation und Engführungen ebenso wie bei einer drei- oder vierstimmigen Fuge zu verfahren. Ich beschliesse daher hiermit die Lehre von den einfachen Fugen, um meine Leser nun auch mit den verschiedenen Gattungen von Doppelfugen, sowie auch mit den drei- und vierfachen Fugen, das heisst mit Fugen zu zwei, drei und vier Subjecten, bekannt zu machen.

16.

Von den Doppelfugen.

Gleich wie die einfache Fuge kann auch eine Doppelfuge zu zwei, drei, vier und noch mehr Stimmen ausgeführt werden, woraus hervorgeht, dass ihre Benennung keinen Bezug auf die daran beteiligten Stimmen hat, sondern sich lediglich dadurch von einer einfachen Fuge unterscheidet, dass in dieser nur ein Hauptsatz (oder Thema) enthalten ist, welcher mit einer nach freier Wahl dazu entworfenen Gegen- und Zwischenharmonie den Hauptinhalt derselben bildet, während in einer Doppelfuge zwei solcher Hauptsätze (oder Themas) enthalten sind, welche theils gemeinschaftlich und theils auch im Einzelnen durchgeführt und zu weiterer Geltung gebracht werden.

Zuweilen findet man wohl auch einfache Fugen, welche in ihrer Gegenharmonie ein Motiv von besonderer Bedeutung enthalten, dass nicht nur im ersten Widerschlage durch alle Stimmen beibehalten wird, sondern auch im Verlaufe der Fuge hin und wieder mit dem Führer oder Gefährten auftritt, wodurch eine solche Fuge allerdings dem Charakter einer Doppelfuge annähernd entsprechen kann. Es gebührt aber dennoch die Benennung Doppelfuge nur einer solchen Composition, in welcher die Vereinigung von zwei Fugenthemas zu einem gemeinsamen Ganzen wirklich stattfindet, und zwar so, dass beide Themas einen möglichst gleichen Antheil an dem Inhalt der Fuge haben.

Das Wort Doppelfuge bezeichnet demnach allemal die Durchführung von zwei wirklichen Fugenthemas, von welchen natürlich jedes auch seinen Gefährten hat. Das erste von diesen Themas nennt man in seiner Eigenschaft als Führer einer Doppelfuge Subject, und das zweite als Gegenthema des ersten, Contrasubjekt.

Die Vereinigung des Contrasubjektes mit dem ersten Subjekte kann auf vier verschiedene Arten geschehen; erstens gleich nach dem Eintritt des ersten Subjektes; zweitens während dessen Beantwortung, also anstatt der Gegenharmonie; drittens, nachdem zuvor das erste Subjekt allein durchgeführt wurde; und viertens, nachdem sowohl das erste als zweite Subjekt allein durchgeführt wurde.

Genau genommen entsteht eigentlich erst durch die vierte von diesen Dispositionen eine Doppelfuge in engerem Sinne, weil nämlich hier jedes der beiden Subjekte zuerst als Hauptsatz (als Führer und Gefährte) einer einfachen Fuge durchgeführt wird, und dann durch die Vereinigung dieser zwei Subjekte eine dritte Fuge beginnt, in welcher nun dieselben zu gleicher Zeit zu Gehör gebracht und auf diese Weise zu einer zweifachen oder doppelten Fuge verbunden werden.

Bevor ich jedoch verschiedene ausführliche Beispiele dieser Fugengattung gebe, finde ich es für angemessen, über die Construction ihrer beiden Subjekte, sowie auch über die gegenseitige Beziehung, in welcher dieselben zu einander stehen, erst noch die folgenden weiteren Erörterungen vorausgehen zu lassen.

1) Ihres unumschränkten Gebrauches wegen müssen die beiden Subjekte nach den Regeln des doppelten Contrapunktes der Oktave entworfen werden, und damit sich dieselben gehörig von einander unterscheiden, auch von metrisch verschiedener Beschaffenheit sein. Besonders hat man desfalls das Zusammengehen der langen Notengattungen zu vermeiden.

2) Wenn das erste Subjekt zu der Art von Fugenthemas gehört, welche in ihrem Gefährten eine Veränderung (eine Einschränkung oder Erweiterung) nöthig machen, so kommt es stets auf die frühere oder spätere Verbindung des zweiten Subjektes mit dem ersten an, ob bei seinem Gefährten eine ähnliche Veränderung stattzufinden hat, oder ob derselbe seinem Führer streng nachgebildet werden kann. Geschieht nämlich die Vereinigung der beiden Subjekte schon vor der Stelle, welche im Gefährten des ersten Subjektes eine Veränderung veranlasst, dann wird im Gefährten des zweiten Subjektes ebenfalls eine Veränderung vorzunehmen sein. Tritt hingegen das zweite Subjekt erst nach dieser vorerwähnten Stelle ein, alsdann bleibt dessen Gefährte unverändert.

1) Bach.



J. C. Hauff, Studium in der Fuge, Bd. V.



In diesem Beispiele tritt das Contrasubjekt fast gleichzeitig (nur um ein Sechszehntel später) mit dem Hauptsubjekte ein, und da der Sekundenschritt im ersten Takte des Hauptsubjektes bei dessen Gefährten in einen Terzensprung verändert wurde, so musste der Terzensprung des Contrasubjektes bei seinem Gefährten in einen Sekundenschritt umgestaltet werden.

2) Mozart.



Hier geht das Hauptsubjekt gleich zu Anfang von der Dominante in die Terze der Tonika, folglich muss dessen Gefährte von der Tonika in die Terze der Dominante gehen, wodurch also der Terzensprung des Hauptsubjektes in seinem Gefährten zur Sekunde wird. Da aber das Contrasubjekt dieser Fuge erst im zweiten Takte eintritt, und von hier an alle Intervalle des Hauptsubjektes mit denjenigen seines Gefährten einander gleich sind, so konnten auch die Intervallenfolgen ihrer Contrasubjekte völlig analog bleiben.

Wie indessen auch Ausnahmefälle von dem hier Erklärten stattfinden können, in welchen nämlich die Contrasubjekte bei ganz engem Eintritte mit ihrem Hauptsubjekte auch selbst dann unverändert bleiben müssen, wenn der Gefährte des Hauptsubjektes eine Einschränkung enthält, soll das folgende Beispiel beweisen.



Das Contrasubjekt tritt hier wie man sieht, in der Mitte des ersten Taktes ein, während sich die Stelle, welche im Gefährten des Hauptsubjektes eine Einschränkung erheischt, vom zweiten zum dritten Takte erstreckt; (also erst nach dem Eintritte des Contrasubjektes). Wollte man nun dieses Contrasubjekt der allgemeinen Regel nach behandeln, und den Ton h im zweiten Takte (die Terze der Dominante) mit e (mit der Terze der Tonika) anstatt mit fis beantworten, so würde die gebundene Quinte g, welche alsdann herab in die Terze e springen müsste, bei ihrer Umkehrung den Sprung einer gebundenen Unterquarte in die Untersexta zur Folge haben, wobei auch noch ausserdem der Gefährte in die Tonart der Unterdominante (nach F-dur) geriethe, was beides fehlerhaft wäre, wie dies das folgende Beispiel darthun wird, welches die drei ersten Takte dieser Subjekte in deren Umkehrung zeigt.



Die vorher angegebene Beantwortung dieses Contrasubjektes ist demnach die allein richtige, denn dieselbe entspricht sowohl in harmonischer als auch in melodischer Hinsicht den Anforderungen eines derartigen Fugensatzes vollkommen.

3) Das erste Subjekt und dessen Gefährte wird hier ganz nach denselben Regeln wie der Führer und Gefährte einer einfachen Fuge construiert, und dieselben beginnen daher auch meistentheils mit der Tonika oder mit deren Dominante. Das Letztere ist aber nicht immer auch mit den Contrasubjekten dieser Bestandtheile der Fall, denn da diese nur stets nach ihren Hauptsubjekten eingerichtet werden, so kann man sie mit jedem Intervalle der ihrem Hauptsubjekte zu Grunde liegenden Tonart anfangen. So fängt zum Beispiel Bach in seiner oben angeführten G-mollfuge das Subjekt und Contrasubjekt mit der Tonika, und folglich deren Gefährten mit der Dominante dieser Tonart an; während Mozart das Hauptsubjekt der obigen Fuge (in D-moll) mit der Dominante, (mit a) und dessen Contrasubjekt mit der zweiten Stufe der Tonart (mit e) beginnt, wodurch die Antwort dieses Contrasubjektes mit der zweiten Stufe von A-moll (also mit h) beginnen musste. Man hat demnach beim Entwurfe der Subjekte einer Doppelfuge auch in Betreff ihrer Modulation ebenso consequent wie bei dem Widerschlage einer einfachen Fuge zu verfahren.

4) Damit sich schon gleich zu Anfang die Verschiedenheit der beiden Subjekte durch ihren Eintritt kund gibt, muss man jedes auf einem andern Takttheil (und natürlich auch mit einer andern Notengattung) eintreten lassen; ausserdem kann aber das zweite Subjekt dem ersten entweder schon in demselben Takte (wie in dem ersten und dritten der vorhergehenden Beispiele) oder im nächsten Takte (wie im zweiten Beispiele) folgen, je nachdem man desfalls seine Disposition getroffen hat. Doch soll man den Eintritt des Contrasubjektes nicht ohne gegründete Ursache zu lange verzögern, weil es sonst mit dem ersten Subjekte in zu kurzer Verbindung steht, und das Zusammengehen der zwei Subjekte der Hauptzweck dieser Fugenart ist.

5) Es ist nicht nöthig, dass beide Subjekte zugleich endigen; eine gleichzeitige Beendigung derselben findet vielmehr gewöhnlich nur dann statt, wenn die Construction des ersten Subjektes von der Art ist, dass dasselbe mit seinem Gefährten in eine direkte Verbindung gebracht werden kann; im andern Falle (wenn nämlich die Verbindung des ersten Subjektes mit seinem Gefährten einen Anhang erfordert) setzt man das zweite Subjekt nach der Beendigung des ersten öfter noch fort, und benützt dasselbe zugleich als Uebergang nach der Tonart, in welcher die Wiederholung der beiden Subjekte zu geschehen hat.

Sonderbarer Weise sind hierin manche Theoretiker entgegengesetzter Meinung. So erklärt zum Beispiel Marpurg: dass die beiden Subjekte einer Doppelfuge nicht zugleich aufhören dürfen, während Albrechtsberger das Gegentheil behauptet. Meiner Ansicht nach hängt es aber (wie schon gesagt) allemal theils von der Construction der Subjekte, und theils auch von dem Ermessen des Tonsetzers ab, ob er das Eine oder das Andere für zweckmässiger hält.

6) Ob sich die beiden Subjekte einer Doppelfuge gegenseitig in den Grenzen einer Oktave bewegen müssen, oder ob deren Umfang erweitert werden kann, wird einestheils durch die Zahl der daran betheiligten Stimmen, und anderntheils durch die dazu gewählten Instrumente bestimmt. Bei einer zweistimmigen Doppelfuge für Instrumente von gleichem oder ziemlich gleichem Umfange wird es stets nöthig sein, ihre Subjekte nahe beisammen eintreten zu lassen, und dieselben müssen sich daher nothwendig innerhalb einer Oktave bewegen, weil sie sich sonst bei ihrer Umkehrung durchkreuzen würden. Dasselbe ist auch der Fall bei drei- oder vierstimmigen Doppelfugen. In einer zweistimmigen Doppelfuge für Violine und Violoncell (oder in einer ähnlichen für Clavier) kann hingegen bei der Vereinigung ihrer Subjekte die Grenze der Oktave überschritten werden, indem dieselben hier eine Oktave weiter auseinanderliegend eintreten.

7) Man ist keineswegs verbunden, die beiden Subjekte während der ganzen Fuge immer nur gleichzeitig hören zu lassen; es ist vielmehr schon der Abwechslung wegen wohlgethan, jedes derselben zuweilen auch allein durchzuführen, und man hat deshalb vorher deren Verwendbarkeit für Engführungen oder für sonst noch mögliche contrapunktische Combinationen zu untersuchen. So wird man zum Beispiel in den weiter oben angeführten Fugen von Bach und Mozart bei näherer Untersuchung derselben finden, dass darin nebst einer mannigfachen Durchführung ihrer Subjekte auch zugleich der Contrapunkt der Duodecime mit in Anwendung gebracht wurde; ein Beweis, wie in Tonschöpfungen dieser Art (und von solchen Meistern) ausser dem leicht fassbaren Inhalte derselben auch häufig noch besondere, verborgenere Zwecke zu Grunde liegen können, welche nur dem tiefer Eingehenden bewusst werden, dem Unkundigen aber verschlossen bleiben. Für Diejenigen, welche diese Fuge wohl kennen, die speciellere Bedeutung ihrer Subjekte aber entgangen sein sollte, setze ich des besseren Verständnisses wegen die Anfangstakte von beiden Subjekten sammt ihrer Umkehrung in die Duodecime hierher.

Subjekt. Das Contrasubjekt in der Oberduodecime.

Contrasubjekt. Subjekt.

Contrasubjekt. Subjekt.

Subjekt. Das Contrasubjekt in der Unterduodecime.

wobei ich indessen noch zu bemerken habe, dass sich der Contrapunkt der Duodecime in der Bach'schen Fuge nur auf die drei ersten Takte ihres Hauptsubjektes erstreckt, während derselbe in der Mozart'schen bis zur letzten Note mit dem Hauptsubjekte verbunden erscheint, wovon man sich überzeugen kann, wenn man die Vereinigung der beiden Subjekte, wie sie im siebenzehnten Takte dieser Fuge zur Anwendung kommt, mit derjenigen ihres ersten Widerschlags vergleicht.

8) Endlich soll man auch keines von beiden Subjekten ohne eine demselben voraus gegangenen längeren Zwischenharmonie in der nämlichen Stimme wiederholen. Ueberhaupt muss aber desfalls stets darauf Bedacht genommen werden, dass bald die eine und bald die andere der Stimmen das Hauptsubjekt ergreift, damit auch in dieser Hinsicht der nöthigen Abwechslung Rechnung getragen wird. Bezüglich der Modulation verfährt man übrigens hier ebenso, wie bei einer einfachen Fuge, denn gleich wie in dieser, beschränkt man sich auch in einer Doppelfuge nur auf diejenigen Tonarten, welche mit der ihr zu Grunde liegenden Haupttonart in naher verwandtschaftlicher Beziehung stehen.

Um nun dem Studirenden einen klaren Ueberblick und ein richtiges Verständniss von den verschiedenen Arten dieser Fugengattung zu verschaffen, werde ich davon einige vollständige Beispiele geben, und obschon es im Allgemeinen für Doppelfugen von Vorthail ist, wenn man eine oder zwei Stimmen mehr dazu setzt, als in denselben Subjekte enthalten sind, (weil alsdann die eine oder andere ihrer Stimmen bisweilen ruhen, und hernach wieder um so wirkungsvoller eintreten kann) so will ich dennoch mit einer zweistimmigen den Anfang machen.

Die Doppelfuge zu zwei Stimmen.

Die Tonlage in welcher die beiden Subjekte einer zweistimmigen Doppelfuge gegenseitig einzutreten haben, (ob dieselben nämlich nahe oder weiter von einander entferntliegend eintreten sollen) wird begreiflicher Weise nur durch die dazu gewählten Instrumente bedingt; dabei kann der Eintritt des Contrasubjektes unmittelbar nach dem Eintritte des Hauptsubjektes, oder nach dessen Beendigung (oder auch: nachdem zuvor das Hauptsubjekt, oder die beiden Subjekte allein durchgeführt wurden) geschehen, worüber ich mich indessen schon früher ausgesprochen habe. In der nachstehenden Fuge für Violine und Violoncell (oder für Clavier) erfolgt der Eintritt des Contrasubjektes erst, nachdem zuvor das Hauptsubjekt allein vorgetragen wurde; also während dessen Beantwortung.

1 2 3 4 5

Das Subjekt. Das Contrasubjekt. Gegenharmonie.

Der Gefährte des Subjektes. Contrasubjekt.

6 7 8 9

Zwischenharmonie aus Motiven des Contrasubjektes gebildet. Das Sub-

Contrasubjekt. 10 11 12 13

jekt als Gefährte in der Tonart der Untermediante. Das Subjekt als Führer in der Tonart der Obermediante.

Das Contrasubjekt.

14 15 16 17

Das Contrasubjekt. Durchführung des Contrasubjektes.

18 19 20 21

Das Subjekt in der Haupttonart Dasselbe als Engführung.

22 23 24 25

Zwischenharmonie. Contrasubjekt. Das Subjekt in der Tonart der Unter-

Das Subjekt als Gefährte. Contrasubjekt.

26 27 28 29

dominante. Zwischenharmonie. NB. Letzte Zusammenführung der beiden Subjekte.

NB.

30 31 32

Das Schlussmotiv des Contrasubjektes in enger Nachahmung.

Dieses Beispiel hat anfänglich ganz das Aussehen einer einfachen Fuge; denn das Contrasubjekt, welches erst in der Mitte des dritten Taktes erscheint, könnte auch ebensogut als eine gewöhnliche Gegenharmonie angesehen werden; im Verlaufe der Fuge wird es jedoch klar, dass dasselbe mit dem Hauptsubjekte (mit welchem es meistens vereinigt auftritt) gleichen Antheil an der Durchführung nimmt, und sich dadurch als zweites Fugenthema auch eine gleiche Geltung zu verschaffen sucht.

Da ausserdem alle bemerkenswerthe Combinationen dieser beiden Subjekte schon in der Fuge selbst angegeben sind, so habe ich nur noch auf die im 22. 24. und 25. Takte vorkommende Abkürzung der ersten Note des Hauptsubjektes aufmerksam zu machen, welche hier geschah, um den Fluss der Stimmen in stetem Gange zu erhalten. Durch die zwei NB. im 27. und 28. Takte wollte ich nur auf die Verkleinerung der drei ersten Noten des Hauptsubjektes hinweisen.

Die Doppelfuge zu drei Stimmen.

Um für die erste Einführung der zwei Subjekte einer dreistimmigen Doppelfuge eine Disposition zu entwerfen, verfährt man am einfachsten auf folgende Weise: Man bildet zuvor mit dem Hauptsubjekte einen dreistimmigen Wiederschlag nach den bereits bekannten Regeln, und sucht alsdann das Contrasubjekt nach eben diesen Regeln damit zu verbinden; und zwar so: dass in jeder Stimme das Hauptsubjekt und das Contrasubjekt enthalten ist. Hierbei kommt es jedoch darauf an, ob das Contrasubjekt schon gleich mit dem Führer des Hauptsubjektes oder erst mit dessen Gefährten eintreten soll. Im ersten Falle fügt man einem jeden von den drei vorher notirten Hauptsubjekten nach Verhältniss ihrer Tonlage das Contrasubjekt theils darüber und theils darunter bei, wodurch sonach beide Subjekte dreimal zugleich vorgetragen werden; nämlich zweimal in ihrer Eigenschaft als Führer und einmal als Gefährte. Im zweiten Falle, (wo das Contrasubjekt erst mit dem Gefährten des Hauptsubjektes eintritt) bleibt nicht nur der den Wiederschlag beginnende Führer des Hauptsubjektes ohne Contrasubjekt, sondern auch der zuletzt eintretende Gefährte des Contrasubjektes ohne Hauptsubjekt, weil sonst das letztere zweimal in derselben Stimme (und zwar zu Anfang und am Ende des Wiederschlages) zu Gehör gebracht würde, was als zweckwidrig vermieden werden muss. Bei dieser Eintrittsweise der Stimmen erscheint also der Gefährte des Hauptsubjektes regelmässig in Gemeinschaft mit dem Führer des Contrasubjektes, während dagegen bei der vorhergehenden der Führer des Hauptsubjektes stets mit dem Führer des Contrasubjektes, und ebenso der Gefährte des Hauptsubjektes stets mit dem Gefährten des Contrasubjektes gemeinschaftlich vorgetragen wird.

Gehört das Hauptsubjekt zu der Art von Fugenthemas, welche keine directe Verbindung mit ihrem Gefährten gestatten, dann hat man gerade so, wie in gleichem Falle bei einer einfachen Fuge zu verfahren, und also die Verbindung dieser Bestandtheile mittelst eines Anhangs zu bewerkstelligen. Indessen bedient man sich aber auch hier (wie dort) öfter bloß deswegen eines Anhangs, um einer zu gleichförmigen Aufeinanderfolge der Subjekte vorzubeugen.

Nach diesen vorausgegangenen Erläuterungen halte ich es für überflüssig, dem Leser die verschiedenen Dispositionen von Wiederschlägen einer dreistimmigen Doppelfuge tabellarisch vor Augen zu stellen, und ich gehe daher sofort zu einem vollständigen Beispiele dieser Fugenart über, in welchem man Das, was noch zur ferneren Belehrung, und zu einem richtigen Urtheile über Form und Inhalt eines derartigen Tonstückes beitragen kann, speciell angegeben finden wird.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Das Contrasubjekt. *tr* Das Contrasubjekt. *tr* Anhang.

Das Subjekt. Das Subjekt. Freie Stimme als Gegenharmonie.

10 11 12 13 14 15 16 17 18

Das Subjekt. Das Contrasubjekt. Zwischenharmonie.

19 20 21 22 23 24 25 26 27

Contrasubjekt. *tr* Das Subjekt als Antwort in der Tonart der Obermediante. Zwischenharmonie.

Das Subjekt in der Tonart der Untermediante. Contrasubjekt. *tr*

28 29 30 31 32 33 34 35 36

Das Contrasubjekt.

Das Subjekt in der Haupttonart.

37 38 39 40 41 42 43 44 45

Zwischenharmonie.

Combination des ersten Motivs vom Subjekte mit dem zweiten Motive vom Contrasubjekte.

Nachahmung dieser Motive.

46 47 48 49 50 51 52 53 54

Das Contrasubjekt.

Das Subjekt in der Tonart der Unterdominante.

Zwischenharmonie.

Das Contrasubjekt.

55 56 57 58 59 60 61 62 63

Das Contrasubjekt.

Subjekt.

Zwischenharmonie.

Das Subjekt in der Tonart der Obersekunde.

Contrasubjekt.

NB.

64 65 66 67 68 69 70 71 72

monie und Nachahmung des letzten Taktes vom Hauptsubjekte.

Das Contrasubjekt in der Gegenbewegung.

Das Contrasubjekt in der Normalbewegung.

73 74 75 76 77 78 79 80 81

Wiederholung dieser Subjekte. Zwischenharmonie.

Das Hauptsubjekt mit dem Contrasubjekte in der Gegenbewegung.

82 83 84 85 86 87 88 89 90

Das Contrasubjekt in der rückgängigen Bewegung und in der geraden Bewegung.

91 92 93 94 95 96 97 98

Das Contrasubjekt. frei. tr

Das Subjekt. frei.

Das Contrasubjekt. NB.

War es bei der vorhergehenden zweistimmigen Fuge durch den späteren Eintritt ihres Contrasubjektes auch anfänglich zweifelhaft, ob damit eine doppelte oder einfache Fuge gemeint sei, so kündigt sich dafür diese durch das gleichzeitige Eintreten ihrer beiden Subjekte unverkennbar als eine Doppelfuge an. In welcher Weise diese zwei kurzen Subjekte sowohl gemeinschaftlich als auch im Einzelnen durchgeführt wurden, und zu mancherlei Combinationen Veranlassung gaben, wird man bei aufmerksamer Beobachtung schon um so mehr wahrgenommen haben, als ich wegen der leichteren Auffindung derselben durch erläuternde Anmerkungen darauf hinwies, und es bleiben nur daher nur noch einige wenige Specialitäten dieser Fuge zu erwähnen übrig. Dasjenige, worauf ich indessen noch aufmerksam zu machen für nicht unwichtig halte, ist die Construction der beiden Subjekte, (wovon sich nämlich jedes von seinem Gefährten unterscheidet) denn der Quartensprung des Hauptsubjektes (vom ersten zum zweiten Takte) wird bei seinem Gefährten zu einem Quintensprunge und der Terzensprung des Contrasubjektes (ebenfalls vom ersten zum zweiten Takte) wird bei seinem Gefährten zu einem Sekundenschritte, wodurch sich demnach beide Subjekte als regelmässig gebildete Fugenthemas kund geben. Im 59. Takte (bei dem NB.) springt der Bass in die verminderte Septime, anstatt er der Melodie des Hauptsubjektes zufolge herab in die übermässige Sekunde hätte fortschreiten müssen. Das Letztere wurde jedoch dem Ersteren deshalb vorgezogen, damit der Bass zu den beiden andern Stimmen in einem gleichmässigeren Verhältnisse bleiben sollte. Die Bedeutung des NB. im vorletzten Takte dieser Fuge lässt sich leicht erklären, wenn man das in diesem Takte enthaltene Motiv mit demjenigen des 95. Taktes vergleicht, weil man dann finden wird, dass es das Schlussmotiv des Contrasubjektes ist, welches hier noch einmal in der Gegenbewegung erscheint.

Nachdem ich somit dem Leser die gewöhnliche Anwendung von Fugen mit zwei Subjekten genügend erklärt, und demselben davon ein zwei- und dreistimmiges Beispiel vorgeführt habe, werde ich ihn nun im folgenden Abschnitte auch noch mit der ausgebildetsten und bedeutungsvollsten Kunstform dieser Fugenart, nämlich mit einer solchen Doppelfuge bekannt machen, in welcher die beiden Subjekte, bevor sie vereinigt erscheinen, erst als Führer einer einfachen Fuge behandelt und durchgeführt werden.

Die Doppelfuge zu vier Stimmen.

Eine vierstimmige Doppelfuge kann entweder so ausgeführt werden, dass ihre Subjekte gleich zu Anfang gemeinschaftlich eintreten (wie bei der vorhergehenden zwei- und dreistimmigen) oder man bildet mit jedem ihrer Subjekte zuvor eine einfache Fuge, und lässt dieselben erst nachher gemeinschaftlich als Doppelfuge eintreten.

Ich werde indessen nur eine Erläuterung über die Construction einer vierstimmigen Doppelfuge der letzten Art vornehmen, indem in dieser die zuerst erwähnte Art schon von selbst enthalten ist; nämlich von der Stelle an, wo die beiden Subjekte zusammengeführt werden und wo demnach die eigentliche Doppelfuge beginnt.

Das Erste, worauf man bei dem Entwurfe einer derartigen vierstimmigen Doppelfuge bedacht sein muss, ist: zwei Subjekte im doppelten Contrapunkte der Oktave (oder auch zugleich in dem der Decime oder Duodecime) zu construiren, von welchen sich jedes auch als Hauptsatz einer einfachen Fuge eignet. Es soll also jedes dieser Subjekte nicht allein die Eigenschaft eines Führers und Gefährten an und für sich besitzen, sondern auch womöglich zu Engführungen oder zu sonst noch gebräuchlichen thematischen Zergliederungen fähig sein.

Hat man zwei solcher Themas erfunden, welche diesen Anforderungen im Allgemeinen genügen, dann ordnet man ihre Zusammenstellung in der Weise, wie sie bei ihrer ersten Vereinigung als Doppelfuge in Anwendung gebracht werden sollen. Die beste Verfahrensart ist es auch hier, wenn man zuvor mit dem ersten Subjekte (dem Hauptthema) einen regelmässigen vierstimmigen Widerschlag entwirft, und dann jeder Stimme das Contrasubjekt nach Verhältniss seiner Tonlage und Tonart (das eine Mal als Führer und das andere Mal als Gefährte) beifügt; wobei man jedoch vermeiden muss, das Contrasubjekt dem Hauptsubjekte unmittelbar vorhergehen zu lassen.

Selbstverständlich muss die Einführung eines jeden Subjektes in der Haupttonart oder in der ihrer Dominante geschehen, und man hat daher sowohl mit der ersten als zweiten einfachen Fuge bei ihrem Uebergange in die folgende Fuge nach einer von diesen Tonarten zu moduliren.

Bei dem Beginne der zweiten Fuge, sowie auch bei dem der dritten (der eigentlichen Doppelfuge) soll man nicht ohne Ursache alle Stimmen der vorhergehenden Fuge zugleich ruhen lassen, damit das Vorhergehende mit dem Folgenden in stetem Zusammenhange bleibt.

Welches von den zwei Subjekten zuerst (als erste Fuge) eingeführt werden soll, darüber besteht keine Regel; gewöhnlich lässt man aber dasjenige derselben vorausgehen, in welchem die längsten Notengattungen enthalten sind, weil alsdann durch den Eintritt des zweiten Subjektes (als zweite Fuge) seiner lebhafteren Metrik wegen eine Steigerung in der Bewegung bezweckt wird.

Die hier vorläufig gemachten Bemerkungen über diese Art von Doppelfuge sind hinreichend, um den Schüler (wofern er Alles begriffen hat) in den Stand zu setzen, seine Uebungen darnach vorzunehmen. Als ein sicherer Anhaltspunkt für diese Aufgabe mag ihm jedoch auch noch das folgende Beispiel dienen.

1 2 3 4 5 6 7 8

Das erste Subjekt als Führer.

Dessen Gefährte.

9 10 11 12 13 14 15

Wiederholung des Gefährten.

Wiederholung des Führers.

16 17 18 19 20 21 22

Zwischenharmonie.

Nachahmung der Oberstimme.

23 24 25 26 27 28 29

Der Führer in der Tonart der Dominaute.

30 31 32 33 34 35 36

Der Gefährte in der Haupttonart.

Der Gefährte als erste Engführung.

37 38 39 40 41 42 43

Derselbe in der Gegenbewegung als zweite Engführung.

Der Führer in der Obermediante.

44 *tr* 45 46 47 48 49 50

Zwischenharmonie. *tr* Der Führer in der

51 52 53 54 55 56 57

Untermediante. Zwischenharmonie. *tr* Der Gefährte von

58 *tr* 59 60 61 62 63 64

der Tonart der Obermediante zurück in die der Untermediante. *tr* *tr*

Orgelpunkt auf der Dominante.

65 66 67 68 69 70 71

tr Dessen

Einführung des zweiten Subjektes als Führer.

72 73 74 75 76 77 78

Wiederholung des Führers.

Gefährte.

tr

tr

79 80 81 82 83 84 85

Wiederholung des Gefährten.

Zwischenharmonie.

tr

tr

86 87 88 89 90 91 92

Der Führer im Alte.

Nachahmung des Schlussmotivs vom Führer.

93 94 95 96 97 98 99

Der Führer in der Untermediante.

Der Gefährte als Engführung des obigen Führers.

100 101 102 103 104 105 106

Das vorhergehende Motiv des Führers

Der Führer in der Unterdominante.

Neues Motiv als Gegenharmonie des Führers. Nachahmung des

107 108 109 110 112 112 113

als Zwischenharmonie benutzt.

Das vorher eingeführte Motiv im Contrapunkt der Duodecime gegen den Führer im Alte.

tr

Der Führer in der Tonart der Obersekunde

obigen Motivs.

114 115 116 117 118 119 120

Die Nachahmung vom 90. Takte im Contrapunkt der Duodecime.

Die Vereinigung der

121 122 123 124 125 126 127

beiden Subjekte zu einer Doppelfuge.

128 129 130 131 132 133 134

Anhang von zwei Takten.

135 136 137 138 139 140 141

Zwischenharmonie.

142 143 144 145 146 147 148

Der Gefährte des Hauptsubjektes in der Tonart der Untermediante.

Der Führer des Contrasubjektes.

149 150 151 152 153 154 155

Der Führer vom Hauptsubjekte.

Der Gefährte vom Contrasubjekte.

Zwischenharmonie.

156_A 157 158 159 160 161 162

Der Führer des Hauptsubjektes in der Gegenbewegung.

Der Gefährte des Contrasubjektes ebenfalls in der Gegenbewegung.

163 164 165 166 167 168 169

Die beiden Subjekte in der geraden Bewegung.

Unmittelbare Verbindung des Hauptsubjektes mit dem vorher-

170 171 172 173 174 175 176

Die beiden Subjekte in der Gegenbewegung.

gehenden Contrasubjekte.

Der Führer des Contrasubjektes.

Engführung des obigen Gefährten in der Unteroktave.

177 178 179 180 181 182 183

Das Hauptsubjekt

Zwischenharmonie.

Das Hauptsubjekt als Führer.

184 185 186 187 188 189 190

als Gefährte in gedrängter Engführung und fortgesetzter Nachahmung des Schlussmotivs.

Der Gefährte des Hauptsubjektes und

Der Führer des Contrasubjektes.

191 192 193 194 195 196 197

tr

Der Gefährte des Hauptsubjektes in

dessen Führer als Engführung.

tr

Zwischenharmonie.

tr

Der Gefährte des Hauptsubjektes.

198 199 200 201 202 203 204

der Gegenbewegung gleichzeitig mit dem Gefährten im Basse eintretend.

tr

Bruchstück

Der Führer des Contrasubjektes.

tr

Orgelpunkt auf der Tonika.

205 206

des Contrasubjektes.

In formeller Hinsicht zerfällt dieses Beispiel in drei Haupttheile. Sein erster Theil umfasst nämlich die Durchführung des ersten Subjektes, (vom 1. bis zum 67. Takte,) sein zweiter Theil die Durchführung des zweiten Subjektes, (vom 67. bis zum 120. Takte,) und sein dritter Theil die Durchführung der beiden Subjekte, (vom 120. bis zum 206. Takte.) Jeder von diesen Theilen besteht sonach aus einer vollständigen Fuge, wovon der dritte Theil die eigentliche Doppelfuge bildet, weil darin die beiden vorausgegangenen einfachen Fugen vereinigt erscheinen.

Dass man eine zwei- und dreistimmige Doppelfuge auf dieselbe Art construiren und ihre Subjekte, bevor sie vereinigt werden, im Einzelnen durchführen kann, ist schon früher gesagt worden, ich habe mir aber deswegen die Erklärung dieser erweiterten Form einer Doppelfuge bis zu einem vierstimmigen Beispiele vorbehalten, weil sich ihre Anwendung bei einer vierstimmigen Fuge ohnehin am praktischsten erweist. Im Uebrigen ist es auch nun leicht ersichtlich, dass in dieser letzten Form alle andern gebräuchlichen Formen einer Doppelfuge enthalten sind; um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur ihren dritten Theil (wo ihre beiden Subjekte vereinigt werden) als den Anfang nehmen, so hat man eine Doppelfuge der ersten oder zweiten Art; je nachdem man nämlich das Contrasubjekt entweder mit dem Führer oder mit dem Gefährten des Hauptsubjektes eintreten lässt. Vereinigt man hingegen das zweite Subjekt schon gleich nach der Durchführung des ersten, und lässt schon hier beide Subjekte zusammengehen, (anstatt das zweite Subjekt ebenfalls erst allein durchzuführen) so entsteht eine Doppelfuge der dritten Art, während das vorstehende Beispiel der vierten Art angehört.

Wegen der Bildung des Hauptsubjektes habe ich zu bemerken, dass dasselbe ausnahmsweise mit der Terze der Tonika beginnt, weshalb sich die Tonart der Fuge erst durch dessen Schluss bestätigt.

Die dreifache Fuge.

Um eine dreifache Fuge zu construiren, hat man selbstverständlich drei wesentlich von einander unterschiedene Subjekte oder Themas zu erfinden, von welchen auch hier das die Fuge anfangende gewöhnlich Hauptsubjekt genannt wird, während man das diesem zunächst folgende als zweites, und das zuletzt eintretende als drittes Subjekt bezeichnet. Diese Benennung hat aber keineswegs Bezug auf die innere Bedeutung der Subjekte, denn es kann sowohl das zweite als dritte Subjekt vermöge einer reichhaltigeren Entwicklung einen grösseren Antheil an der Durchführung der Fuge haben als das erste.

Dass auch bei einer dreifachen Fuge die Subjekte entweder gleich zu Anfang oder erst später gemeinschaftlich eingeführt werden können, bedarf keiner Auseinandersetzung; wollte man jedoch damit so wie bei der vorhergehenden vierstimmigen Doppelfuge verfahren, und jedes Subjekt zuvor allein durchführen (also vor der Vereinigung der Subjekte drei einfache Fugen hören lassen), dann würde sich ein solches Tonstück über die Gebühr ausdehnen, und es erweist sich daher für diese Fugengattung meistens als zweckmässiger, wenn ihre drei Subjekte gleich beim Beginn der Fuge kurz nach einander eintreten, warum ich mich auch hier hauptsächlich nur auf die Erklärung dieser letzten Form beschränke. Will sich jedoch der Schüler auch in den ausgedehnteren (erweiterten) Formen dieser Fugenart versuchen, dann verweise ich ihn auf die der vorhergenannten Doppelfuge, in welcher er einen Beleg für die Anlage seiner Arbeit finden wird.

Dasjenige, was man bei dem Entwurfe einer Fuge mit drei Subjekten besonders in Betracht zu ziehen hat, werden die nachstehenden Bemerkungen erörtern.

1. Ihrer mannigfachen Zusammenstellung wegen müssen die Subjekte nach den Regeln des dreifachen Contrapunktes entworfen werden und (wie schon gesagt) von metrisch verschiedener Beschaffenheit sein.

2. Wiewohl für eine solche Fuge drei Stimmen hinreichend sind, so ist es doch vortheilhafter, dieselbe vierstimmig zu setzen, weil dadurch eine freiere Entfaltung ihrer Subjekte erzielt werden kann.

3. Eine zweckentsprechende Disposition der drei Subjekte wird auch hier unschwer zu treffen sein, wenn man mit dem ersten Subjekte zuvor einen regelmässigen Widerschlag bildet und alsdann die Eintritte der zwei anderen Subjekte in solcher Weise darnach ordnet, dass das erste Subjekt in keiner Stimme auf das zweite folgt; zum Beispiel so:

Erstes Subjekt, zweites Subjekt, drittes Subjekt,
Zweites Subjekt, drittes Subjekt, erstes Subjekt,
Drittes Subjekt, erstes Subjekt, zweites Subjekt,

wodurch nicht allein die drei Subjekte in jeder Stimme vorgetragen werden, sondern auch zugleich in einer dreimal veränderten Stellung erscheinen. Bei einer vierstimmigen Fuge mit drei Subjekten muss natürlich in derjenigen Stimme, in welcher das dritte Subjekt eingeführt wird, eine so lange Pause stattfinden, bis die Beantwortung des ersten und zweiten Subjektes zu Ende ist, weil in derselben alsdann die Wiederholung des Führers vom ersten Subjekte zu geschehen hat. Sollten aber die Subjekte überhaupt nicht direct nach einander folgen können, dann verbindet man dieselben mittelst eines Anhanges.

4. Gehört es auch nicht zu den Regeln, jedes der drei Subjekte mit der Tonika oder ihrer Dominante anzufangen, so entspricht doch ein solcher Anfang dem Charakter eines Fugenthemas jedenfalls am meisten, und man soll deshalb bei der Bildung der Subjekte vorzugsweise darauf Rücksicht nehmen.

Da man in allem Uebrigen hier gerade so wie in jeder anderen Fuge verfährt, enthalte ich mich auch aller noch ferneren Erklärungen und gebe nun dafür ein Beispiel dieser Fugengattung.

1 2 3 4

Zweites Subjekt.

Drittes Subjekt.

Erstes Subjekt.

5 6 7 8

Der Gefährte des dritten Subjektes.

Der Gefährte des ersten Subjektes.

Der Gefährte des zweiten Subjektes.

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

Nachahmung des obigen Motivs. Drittes Subjekt.

Zwischenharmonie. Zweites Subjekt.

Nachahmung des Bassmotivs. Der Führer des ersten Subjektes

21 22 23 24

Freie Fortführung desselben. Zweites Subjekt.

Der Führer des ersten Subjektes in der Tonart der Obermediante.

in der Tonart der Dominante. Freie Fortführung desselben. Drittes Subjekt.

25 26 27 28

Der Gefährte des ersten Subjektes.

Zweites Subjekt.

Drittes Subjekt.

29 30 31

Drittes Subjekt.

Zweites Subjekt.

Erstes Subjekt.

15*

32 33 34

NB.
Das erste Subjekt unmittelbar nach dem zweiten.
Das zweite

35 36 37

Bruchstück aus dem dritten Subjekte.
Zwischenharmonie.
Nachahmung.
Subjekt.

38 39 40

Zweites Subjekt.
Das erste Subjekt in der Haupttonart.
Drittes Subjekt.

41 42 43

Der Gefährte des ersten Subjektes verbunden
Drittes Subjekt.
Zweites Subjekt.

44 45 46

mit einer dreistimmigen Engführung des zweiten Subjektes.

Zweites Subjekt.

frei. Zweites Subjekt.

47 48 49

50 51 52

Zweites Subjekt.

Drittes Subjekt.

Erstes Subjekt in der Tonart der Obersekunde.

53 54 55

Der Führer des ersten Subjektes.

frei.

Der Eintritt des zweiten Subjektes einen halben Takt später, und in der Oberquarte anstatt in der Oberquinte.

Bruchstück des dritten Subjektes.

Das zweite Subjekt.

frei.

Bruchstück des

Der Gefährte des ersten Subjektes.

56 frei. 57 58

Drittes Subjekt.

Erstes Subjekt.

frei. Zweites Subjekt in der Unterquinte anstatt

dritten Subjektes.

59 60 61

in der Unterquarte.

Erstes Subjekt

62 63 64

Engführung desselben durch den Gefährten.

als Führer.

65 66 67

Dessen Gefährte als Engführung.

Erstes Subjekt.